

ŞİİRDEN ELEŞTİRİYE

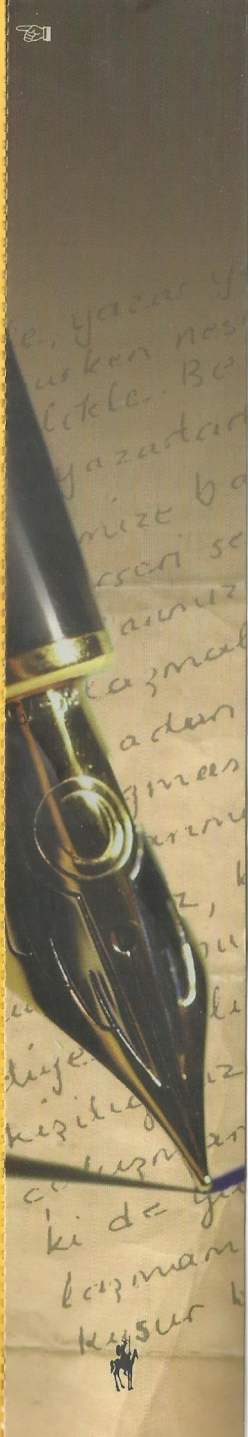
KEMAL BEK

...e, yazıya yazıdan
...ken nesnel de
...likle. Belki de,
...yazılarda biz
...mize bağlayan
...sarı serseri dola
...amuzun bir an
...kalmazlar; bu
...adan gizemli b
...gmasalar. Onun
...arınuzi hemen
...z, böyle de s
...u da rama
...dur a, belki
...diye
...kızıl
...amuztur; olu
...ki de yazıların
...larmıştır. Söz
...kusur bizdedir!



KEMAL BEK

1946'da İstanbul'da doğan Kemal Bek, 1972'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat bölümünü bitirdi. Lise edebiyat öğretmenliği görevinden 1997'de emekli oldu. Eleştirilerinde metinden yola çıkan yazar, göstergebilim yönteminden de zaman zaman yararlanmaktadır. Yahya Kemal Beyatlı kitabında şairin yaşam öyküsünü ve sanatını; Eski Türk Yazını kitabında da Tanzimat Dönemi'ne kadar eski Türk yazınına incelemiş; Anlatıdan Eleştiriye kitabında da anlatı eleştirilerini derlemiştir.



21
Bakist

KEMAL BEK
ŞİİRDEN ELEŞTİRİYE

© DONKİŞOT YAYINLARI
BASKI, 2003, İSTANBUL

DİZİ TASARIMI
H. HÜSEYİN ARIKAN

KAPAK TASARIMI
SALİH KOCA - H. HÜSEYİN ARIKAN

ISBN
975-6511-18-4

TREND YAYIN BASIM DAĞITIM
REKLAM ORGANİZASYON
SAN. TİC. LTD. ŐTİ.
MRK.
MERKEZ EFENDİ MAH.
DAVUTPAŐA CD.
İPEK İŞ MERKEZİ 6/3 9-22
TOPKAPI/İSTANBUL
ÇB.
CAFERAĞA MAHALLESİ
MÜHÜRDAR CADDESİ NO: 60/5
81300 KADIKÖY/İSTANBUL
TEL: (0216) 348 98 03 - 348 97 63
FAKS: (0216) 349 93 45

KEMAL BEK
ŐİRDEN ELEŞTİRİYE

İÇİNDEKİLER

Önsöz yerine:

OKUMAK YA DA OKUMAMAK...

İŞTE BÜTÜN SORUN BU! -7-

ŞİİR YORUMU OKURA NE KATAR? -15-

CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ
TÜRK ŞİİRİNDE SES VE MÜZİK -29-

ELEŞTİRMENLERİN GÖZÜYLE
30'LARIN ŞİİRİ -47-

YAHYA KEMAL NEYİ ARIYORDU? -75-

NECİP FAZİL:
MİSTİK İMGELER ŞAİRİ -85-

YAZINIMIZDA BİR GENÇ ÖLÜ:
RÜŞTÜ ONUR -95-

DIRANAS'TA "AŞKIN İÇSELLEŞMESİ
VE MİSTİKLEŞMESİ" -101-

CUMALI'NIN "KARAKOLDA"
ŞİİRİ KONUSUNDA
DÜŞÜNCE ALIŞTIRMALARI -113-

TURGUT UYAR'IN DİVAN'INDA
"GELENEK VE ŞİİR" -123-

ÜLKÜ TAMER'İN İMGELERİ -135-

**TAHA'NIN KİTABI ÜSTÜNE
OKUMA NOTLARI -147-**

**METİN ALTIOK ŞİİRİNDE KONU VE
BİÇİM ÖZELLİKLERİ -159-**

**EGEMEN BERKÖZ'ÜN ŞİİRİ
ÜSTÜNE NOTLAR -179-**

DURBAŞ'IN ÇIRAK ŞİİRLERİ -195-

**DİVAN ŞİİRİNDE EDÂ VE SÖYLEM:
DİVAN ŞAİRLERİ BİRBİRİNE
BENZEMEZ -205-**

DİVAN ŞİİRİNDE GÜZELDUYU -247-

DİVAN ŞİİRİNDE SEVİ VE KADIN -255

GÂLİB DEDE -263-

ÖZEL ADLAR DİZİNİ -271-

Önsöz yerine:

OKUMAK YA DA OKUMAMAK...
İŞTE BÜTÜN SORUN BU!

Okumak, bana göre, okurun okuduğu metinle, dolayısıyla metnin yazarıyla bir hesaplaşmasıdır. O metni yazan da, yaşamla hesaplaşmış; alacaklarını vereceklerini sözcüklere dökmüştür. Her hesaplaşma gibi, yazmak da okumak da bir serüvendir; çile çekmektir; coşkulara, korkulara kapılmak, düşlerin, düşlemlerin, karabasanların içinde boğulup gitmektir; mutlulukla göklerde süzölmek, cennet bahçelerinde dinlenmek, sözcüklerin gizine ulaşırken yürek çarpıntılarını içinde kalmaktır. Okumak; sözcüklerle çekişmek, imgelerle didişmek, kimi zaman utku kazanmış bir komutan gibi okuma eylemini bitirmek, kimi zaman metnin girdabında boğulup gitmektir.

Bunlar, okumak konusunda, günümüzde hiç moda olmayan, belki gülünç denebilecek benzetmelerle örölmüş, pek “edebî”, pek “duygusal” düşünceler. Yine de, sanırım en azından benim için okumanın ne olduğunu anlatmanın başka yolu yoktur. Ama, ister metni alt etmiş, isterse ona yenilmiş olun; sonunda, her serüvenin sonunda olduğu gibi, siz, metni okumadan önceki siz değilsinizdir; hani Orhan Pamuk’un

nl Bir kitap okudum, hayatım değişti diye bir cümlesi vardır ya; yaşamı değiştiren yalnızca bir kitap değildir ki; okuduğumuz her şey değiştirir bizi.

Bir yandan eski Mısır'ın dini, bir yandan Budist metinler, bir yandan Eski Ahit, elbirliğiyle Hristiyanlığı kotarıırken, belki de ikiz kulelerin yıldırı eylemiyle yerle bir edilmesi- nin de düşünsel temellerini hazırlıyordu. Bütün bu dinlerin en büyük kaygılarından biri de, öğretilerinin zamanla değişmesini önlemek için önlemler almaktı: yazıya dönüşerek... Okuyanın artık eski okuyan değil, yeni okuyan olmasını sağlama tutkusu. İslam dini de, Muhammed'e buyurulan İkra! (Oku!) sözüyle başlamıştı. Ne önemli, ne yazgı belirleyici bir buyruk! Üniversite kapılarında aynı sınıfın genlerinin (trbanları için mücadele eden kızlar), yetişkinleriyle (aldıkları buyruğu yerine getirmeye çalışan polisler) atışmasının tohumlarının bu İkra! buyruğuyla atılmadığını kim ileri sürebilir?

Hamlet, Ophelia'nın Ne okuyorsunuz? sorusuna, Szckler, sözcükler, sözcükler... yanıtını verir; acaba vakitten bol bir şeyi olmayan, bu nedenle bütün mesisini babasının kaatilinin, amcası olduğunu kanıtlamaya verebilen Hamlet, bir elinde kitap, bir eli çenesinde, aşağı yukarı dolaşarak neyi okuyordu? Ya da, bunu bilmek, deli danalar gibi içinden evine evinden içine seğirten, zenginlikler içinde yoksunluktan geberen günümüz insanının, yâni bizim, ne içine yarayabilir? Bununla birlikte, Hamlet'in verdiği Szckler, sözcükler, söz-

cükler..." yanıtının, yüzlerce yıl boyunca metni okuyanları da, sahnede seyredenleri de değiştirmedigini kim söyleyebilir? Bence Ophelia'nın koridorda Hamlet'e rastladığı sırada, Hamlet, Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyununu okumaktadır. Ophelia, Hamlet'e "Ne okuyorsunuz?" diye sorduğu sırada, Hamlet de Ophelia'nın Hamlet'e "Ne okuyorsunuz?" sorusunu okumaktadır. "Yaşam"la "yazı"nın iç içe geçtiği bir sahnedir bu! "Yaşamın sahnede oynandığı", "sahnenin de yaşamda oynandığı" bir "sahne"... Biz de, işte tam o anda (oyunu okurken ya da seyrederken), bir ruh durumundan daha başka bir ruh durumuna yükseliriz. Hangi ruh durumuna? Bunu açıklayabilecek kimse var mıdır? Yüzyıllar boyunca incelemeciler, boşu boşuna Hamlet'in gerçekten "deli" olup olmadığını araştırmışlar; bu uğurda yeryüzünün bütün çöllerinden çok daha fazla kâğıt, ırmaklarından çok daha fazla mürekkep harcamışlar. Sonuç sıfır! Hâlâ Hamlet'in "deli" olup olmadığını bile bilmiyoruz. Bildiğimiz tek şey, Hamlet'in okuyan (ya da okuma taklidi yapan... ama bana sorarsanız, gerçekte ne olduğunu bilmediğimiz o kitabı okuyan) bir prens oluşudur. Oyunda başka hiç bir kişi, her hangi bir şey okumaz! Bir başka deyişle, herkes içinde bulunduğu durumu ve konumu kabullenmiştir; bir tek Hamlet hesaplaşma tutkusu taşır. İşte o kitabı okurken de, kitabın yazarıyla hesaplaşmaktadır; kitap prensin hesaplaşmasının bir simgesidir! Hamlet'in asıl hesabı da (yanlış olarak ya da çağın gereği olarak amcasından öc almaya yönlendirdiği) kendi kendisiyle olandır!

Ama bu hesap, Hamlet'i olduğu kadar bizi de değiştirir işte.

Her okur, yazarıyla hesaplaşır; yazarla hesaplaşırken, kendi kendisiyle de hesaplaşır! Her okur, mu dedim? Durun, her okur değil... Okuduğunu yeniden yazabilen (oluşturabilen; inşa eden, ya da ne derseniz deyin) okur. Bunun için de, metni yüreğinde duymalıdır insan. Metni yüreğimizde duyamıyorsak, onu yeniden anlamlandıramıyorsak, her okuyuşta başka anlamlar, başka tatlar alamıyorsak, "bu nice okumaktır"? O zaman, boynuna bir taş bağla, at kendini Sarayburnu'ndan denize!

Peki, okuduğumuz metni yeniden oluşturalım, metinde yeni tatlar bulalım her okuyuşta; iyi... ama nasıl yapalım bunu; metni nasıl yeniden yazalım, her okuyuşta yeni tatlar bulalım?

İşte, benim okuma serüveni dediğim de bu! Okuduğumuz ne olursa olsun; ister kitap, gazete, dergi, broşür, reklam, iln, mahkeme ilmı vb. olsun; ister bilgisayar grntlğ ya da il prospektüsü... yazılan her şey, yazarına yabancılaşmış, önümüze atılmıştır. Yazılanla başbaşayızdır artık biz ve bu metinlerden "alacağımız", yalnızca bize bağlıdır. Tıpkı bilmediğimiz bir dilde yazılmış metni anlayamamızın nedeninin, o dili bilmeyişimiz olduğu gibi. Bu metinden bir şey anlayamıyorsak, bunun nedeni "yazarın dili"ni bilmeyişimiz değil midir? $E=MC^2$ 'den Einstein ne anlıyordu, ben ne anlıyorum, siz ne anlıyorsunuz? Einstein, E'nin, = 'in, M'nin, C'nin ve C^2 'nin ne anlama geldiğini elbet de biliyordu; bu formülü okuyabilmemiz ve anlamamanın mutluluğunu tadabilmemiz

için, bunları bizim de öğrenmemiz gerekiyor; işte o zaman Einstein'le aynı dili konuşmuş oluruz.

Doğuda tasavvufçular, tanrıyı evrende görüyorlardı; çünkü dünyayı okumasını biliyorlardı; Hallâc-ı Mansûr, "dünya metni"ni okudu; bunu bir anlamda doğatanrıci nitelikteki "dünya, tanrının somutlaşmış görünümüdür; o halde ene'l-hak (ben [de] tanrıyım)" olarak anladığı için derisi yüzülerek öldürüldü. Sonra insanoğlu gökleri okumasını öğrendi; Giordano Bruno, dünyadan görülen samanyolunu okuyarak, bunu "bir çok evren vardır" diye anladığı ve anlattığı için ateşe atıldı. Galileo Galilei, göğün metnini okudu, bunu "dünya dönüyor" olarak anladığı ve anlattığı için engizisyonunda yargılandı, ölüme hüküm giydi, ama sonra akıllılık edip döndüğü için, bu işlerle uğraşmamak koşuluyla bağışlandı (Mahkemeden çıkarken "Yine de dönüyor" diye mırıldandığı rivâyet edilir!).

Mansûr da, Bruno da, Galileo da aynı "metni" okudukları halde farklı sonuçlara vardılar. Bu farklı sonuçlara varmalarının nedeni, okudukları "metin"le değil, kendi kişilikleri, kültürel ve entellektüel birikimleriyle ilgilidir. Başlarına geleni en iyi anlatan metin de, bir Türk halk türküsünde geçen, "*Hem okudum hem de yazdım / Yalan dünya senden bezdim*" dizeleridir. Halk ozanı da, onlar gibi dünyayı okumuştur; ama başka bağlamda. Onların çektikleri acılara karşılık, halk ozanı da kırık kalbiyle diyar diyar dolaşmıştır belki de. Onlar câhil olsalardı, "okuması"nı bilmeselerdi, "okuma serüve-

ni”nin coşkusunu yüreklerinde ve beyinlerinde duymasalardı, kuşkusuz daha rahat bir ömür geçirirlerdi; ama öyle olsaydı dünyanın hâli bugün çok başka olurdu... kim bilir?

Yukarda söylediklerimizin anahtar sözcüğü, “okuma”dır ve bu kesinlikle, “harfleri birbirine çarptırıp sözcüklerin (nesnelerin) anlamını anlamak” değildir. Hayır! Bin kez hayır! Nesneler hep aynı şeyi söyler bize. Nesnelerin dili yoktur. Bir ağaç, bir İngiliz için de, bir Türk için de, bir Çinli için de, hep aynıdır. Toprağın dibinde kökleri, katılaşmış bir kabuğu, soluk almaya yarayan yaprakları olan bir tür canlı... Metinse, yalnızca “ağaç”tır ve “ağaç”ın anlamı, kişiye göre değişir. Çocukluğumun geçtiği Kasımpaşa’da, evimizin yanında bir söğüt ağacı vardı. Yazın sipsivri göğe uzanır, zemherideyse esen acı rüzgârla, zikreden bir derviş gibi iki yana sallanırdı. Ağaç deyince o söğüt gelir aklıma; çocukluğum, Birlikspor-Zindanarkası maçları, golleri engelleyemediğim için (bek oynuyordum, soyadımdan dolayı!) takımdan atılışım, sonraki maçlarda kaptan Tekin’in beni malzemeci yapması, kol saatim olmadığı ve kol saatine pek hevesim olduğu için, “ileri mevki”de oynayan Şükrü’nün saatini bana emanet etmesi dolayısıyla malzemeci olduğuma sevinişim gelir. Herkesin vardır böyle anıları ve bu anılar bile, yıllar sonra okuyacağımız bir metni anlamlandırmamızda etkili olur; ister öğretici bir metin olsun, ister yazınsal bir metin.

Sait Faik’in sözünü ettiği “anılar sarnıcı”dır bu. Oğuz Atay’ın tutunamayan kahramanı arkadaşını ararken kendisini bulur; ama asıl bul-

duğu kendisini oluşturan geçmişidir. Orhan Kemal'in *Baba Evi*, *Âvâre Yıllar* ve *Cemile* üçle-
mesinde anlattığı kendisi değıl ben'im. Benim
geçmişim... Borges'in labirentlerde kaybolan
kahramanları da tek tek ben'im. Hayır, Madam
Bovary kesinlikle Flaubert değıl ben'im; Hâlit
Ziya'nın Bihter'i de (*Aşk-ı Memnu*), Mehmed
Rauf'un Necib'i de (*Eylül*)... Ve ben Benetton'un
bir reklam metnini ya da İlhan Selçuk'un o tadı-
na doyulmaz fıkralarından birini okurken, bu
anılar, sarnılarından uğrayarak dört bir yanı-
mı kuşatır, "Dur bakalım," derler, "Biz olma-
dan anlayamazsın bu okuduğunu!" İstesem de
reddedemem ki onları...

İşte böyle; yazar yazarken, ben de okurken
nesnel değılim; kesinlikle. Belki de, şairlerle,
yazarlarla bizleri birbirimize bağılayan, gökler-
de serseri serseri dolaşan yıldızlarımızın bir an
için rastlaşmaları; bu rastlaşmadan gizemli bir
ışığın doğımasıdır. Onun için, kararımızı hemen
vermemeliyiz, böyle de şiir olur mu; bu da ro-
man mı diye... Olur a, belki de kişliliğimiz oku-
duğumuzla akışmamıştır; olur a, belki de yıl-
dızlarımız rastlaşmamıştır. Sözü'n kısısı kusur
bizdedir!

Okumak; şeyh Gâlib'in, Hüsn'e kavuşması-
nın koşulu olan Kimya'yı bulmak için etin yol-
culuğı göze alan, mumdan gemilerle ateş deni-
zini açan, ejderhaları yenen Aşk'ının, çileli ama
mutlu serüvenidir. Sonunda, herkesin kendisi-
ni bulduğı bir gizemli serüven...

(www.yenisayfa.com)

ŞİİR YORUMU OKURA NE KATAR?

Önce kimi tanımlar:

“**anlamak**: Bir şeyin ne demek olduğunu, neye işaret olduğunu kavramak; yeni bilgileri eskisiyle bir araya getirerek sonuç niteliğinde başka bir bilgi edinmek. (...)”

“(...) (bir şeyden) zevk almak: hoşuna gitmek. (...)”¹

“**yorum**: Bir yazının, bir sözün, bir metnin ya da bir yapıtın anlaşılması güç yönlerini açıklayarak aydınlığa kavuşturma, belli bir görüşe göre açıklama. eş. **tefsir**.”

“**eleştiri**: Amacı, bir yazın ya da sanat yapıtını her yönüyle ele alıp açıklamak, anlaşılmasını sağlamak ve yazınsal, sanatsal yönden değerlendirmek olan yazı türü. eş. **tenkit**, **kritik**.”²

Sonra iki şiir:

GALATA'NIN ESKİ BİR SOKAĞINDA

*Kuşlar kalkıyor Aya İrini üstünden
Bir sap ot kulaklarının arkasında
Ben sonunda burdasın işte diyorum kendi kendime
Burda eski bir atlasın kesiştiği yerde
Bir kedi gözlerini dikmiş bana bakıyor
Ve aşağılarda gök ne kadar aşağılarda olursa*

1 *Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Dil Kurumu yay., 1969, 5. baskı, s: 40-41, 824.

2 Ali Püsküllüoğlu, *Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul, Özgür yay., 1997, s. 151, 155.

*Ve karşıdan karşıya geçmeye çalışıyor bir kadın
Ben seni düşünüp korkunç ince diyorum
görmediğim boynu*

*Önümünden çerçiler askerler bıçak bileycileri geçiyor
Ve asık suratlı kazmacıları dünyamızın*

*Bir ses seninle aynı yarımada dayız diyor
Ve yitiyor sonra Galata'nın eski sokağında
Galata'nın eski bir sokağını tepiyorum ben böyle
her akşam*

*Her akşam tabanımda senin çamurun
İlhan Berk'*

TAHARRİ

*içimdeki soğuğu dişlerim tutamıyor
gözlüklerim duman bıyıklarım kırağı
yalın bir kötümserlik arıyorum
buluşma sıfır on beş / kod ismi cemal*

*saat başı yalnızlıklar üretirmiş
uzak yakın kimsenin anlamadığı
ağızındaki zehiri bir türlü atamıyor
saat sıfır on bir / kod ismi cemal*

*yüzünü görmedim resimlerinden tanıyorum
gözlerinden belli bir çılgılığı sakladığı
beyazı fazla kuru yeşilleri erimiş
saat sıfır on üç / kod ismi cemal*

*adım yusuף kısm-ı siyasi'de taharri
böylelerini az mı yakaladım
anladığım başıboş evsiz barksızın biri
saat sıfır on dört / kod ismi cemal*

tuhaf şey ellerim ne fena terlemiş

Attilâ İlhan²

1 İlhan Berk, *Kül*, Ada Yayınları, İstanbul, 1978. s. 107.

2 Attilâ İlhan, *Ayrılık Scvdâya Dâhil*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1994, 2 bas. s. 24.

Sonra şu iki soruya yanıt verin: Bu iki şiiri de *anladınız mı?* Bu iki şiirden de *zevk aldınız mı?* (Yanıtlarınız kişiliğinize, toplumsal ve ruhsal durumunuza, şiir okuma ve şiir üzerinde düşünme “idmanınıza” vb. bağlıdır; herkes kendi payına... Bu bence aşka benzer; sevgiliyle nedenli özdeşleşirseniz özdeşleşin, sonuçta iki ayrı varlıksınız ve aşktan aldığınız haz *kendi payınızadır*, sevgilinizinkiyle *özdeş* değildir. Bu sözüme mim koyun.)

şimdi yeniden şiirlere dönelim:

A. Bir okur olarak bu iki şiiri de anladım mı ve ne anladım:

Galata'nın Eski Bir Sokağında'da İlhan Berk, bir görünü çizmektedir: Kuşlar Aya İrini'nin üzerinden uçuşmakta. / Kulaklarının ardında bir sap ot vardır (*birer* sap değil; neden?) // Kendi kendisine “Sonunda buradasın işte,” diyor (şairin amacı neden burada olmakmış acaba?) / Burası eski bir atlasın keşiştiği yermiş. ('Eski atlas' ne demek? Atlas: I. is. Yüz tarafı parlak olan bir cins ipekli kumaş. II. 1. Dünyanın bütün ülkelerinin haritalarını içine alan dergi. 2. Bir kitabın sonuna eklenen resim veya levha kısmı. 3. *anat.* Boyun omurlarının üstten birincisi.”)¹ // Bir kedi gözlerini dikmiş İ. Berk'e bakıyormuş / Ve gök aşağılardaymış; gök ne kadar aşağılarda olursa (kedi ona bakıyormuş) [Kedinin bir insana bakması doğal; gök neden aşağılarda acaba?] // Bir kadın karşıdan karşıya geçmeye çalışıyormuş / şair, “o”nu düşünüp, kadının boynunun çok ince olduğu kanısına varmış. // Önünden çeşişli meslekleri olan adamlar geçi-

1 *Türkçe Sözlük*, s. 59.

yormuş: çerçiler, askerler, bıçak bileycileri. (doğal; başka meslekten kişiler de geçebilirdi!). / Ve dünyanın asık suratlı kazmacıları da geçiyormuş (Dünyanın kazmacıları kimler; ne iş yaparlar ve bunlar neden asık suratlı?) // Bir ses, şaire, onunla aynı yarımada olduklarını söylüyormuş (Yarımada: Galata mı?) / Ve o ses Galata'nın eski bir sokağında yitip gidiyormuş (Galata'nın yeni sokağı var mı?) // Şair Galata'yı dolama işini her akşam yapıyormuş (acaba, şair Galata'da mı oturuyor, yoksa çalışıyor mu?) / Her akşam tabanında "o"nun (Galata'nın) çamuru varmış. Bu şiirde konuşan, İlhan Berk'tir.

Attilâ İlhan'ın "*Taharri*" şiirindeyse, bir "taharri memuru (sivil polis)" konuşuyor: Kod adı Cemal olan birinin peşindeymiş polis (yoksa kod adı Cemal olan, sivil polis mi? Hayır, son kıtada polisin adının Yusuf olduğunu, Siyasî Bölümüne bağlı olduğunu öğreneceğiz.) Saat gece yarısını çeyrek geçte buluşulacakmış (kiminle ve niçin? Belki de kod adı Cemal olanla ve siyasî nedenle. Ama, bunları son kıtadan çıkaracağız; henüz ipucu yok. Daha sonra "buluşma" sözcüğünün "yakalama" anlamında kullanıldığını anlayacağız.) Hava soğukmuş, gözlükleri buğulanıyor, bıyıkları kırağılanıyormuş; yalın bir kötümserlik arıyormuş / (Bu kıtada buluşma saatini bekleyiş sürüyor:) Saat başı yalnızlıklar üretirmiş (Bir polis hep yalnızdır!); Uzak yakın kimse'nin anlayamadığı (neyi? belki de polisin kendisini; aşklarını, özlemlerini, tutkularını, korkaklıklarını, yiğitliklerini...) Ağzı zehir gibi acıymış (kıtada bekleyiş veriliyor ve acılık, sigara üstüne sigara içmekten.) Saat gece yarısını on bir geçiyor-

muş / Yüzünü görmemiş, resimlerinden tanıyormuş (kimi? Kod adı Cemal olanı). (Cemal hakkındaki değerlendirmesi:) İçinde bir çılgılığı sakladığı gözlerinden belliymiş. Bu gözlerin beyazı kuru, yeşili erimişmiş (belli ki, polis beklediği adama acıyor, onu haklı buluyor, onunla duygudaş.) Aradan iki dakika daha geçiyor: saat gece yarısını on üç geçiyormuş. / (Bu kıtada, kim olduğunu açıklıyor polis:) adı Yusuf ve Siyasî Bölüm'de polismiş. Böyle çok kişi yakalamış (burada "buluşma", yerini "yakalama"ya bırakıyor.) Kod adı Cemal olan, polisin anladığı kadarıyla "evsiz barksız, başıboş" biriymiş. Yakalamaya bir dakika kalmış: saat gece yarısını on dört geçiyormuş. / Tuhaf şey, polisin elleri çok terlemiş (neden? Belki de, yapmak istemediği bir şeyi meslek zorunluğuyla yapacağı, Cemal'e acıdığı, onu haklı bulduğu vb. için...)

İlk şiirin "anlama"sında, ayrıca içinde kimi sorular sordum: Örneğin "kuşların kulaklarının ardında olan ot yalnızca bir sap mı, yoksa her birinin kulağında birer sap mı var?", "kuşların kulağı olur mu?", "şair neden buraya, Galata'ya gelmek istiyormuş?", "eski atlas ne demek?", "gök neden aşağıda?", "dünyanın kazmacıları kimler ve bunlar neden asık suratlı?", "yarımada, gerçekten Galata mı acaba?", "Şairin Galata'yla ne ilişkisi var; orada mı oturuyor ya da çalışıyor?" (Üstteki paragrafta ayrıca içinde yazdıklarımı, bu paragrafta bir kez daha yazdım; maksatlı yaptım bunu; şiirin "şiirselliğini iyice öldürmek" için! "Anlamak" şiirselliği öldürür!)

Şiirin ilk iki beytini açıklama denemesi:

“Her tapınak binasında olduğu gibi, Aya İrini’nin üstünde (de) kuşlar uçuşuyor. Bunlar olasılıkla tapınak binalarına düşkün olan güvercinlerdir. Ama sonra bunlar insana benzetilerek kulaklarının arkasında (tıpkı bıçkınların kulaklarının arkasına koydukları sigara gibi) (birer) ot vardır // Şair uzun zamandır burada olmak istediği için, kendi kendisine ‘sonunda buradasın işte’ demektedir. Çünkü burası, uygarlığın keşişme noktasıdır.”

İkinci şiir, birinciye göre daha “anlaşılır” nitelikte: Bir polisin, mesleği adına, kendisine karşın, yasalar karşısında “suçlu” sayılan birini yakalamak zorunda olması ve bekleyişi... Bu bekleyiş onu heyecanlandırıyor ve ellerini terletiyor. Ama yine de açık olarak söylenmemiş şeyler var şiirde. Yakalanacak adamın suçu, polisin bağlı olduğu bölümden anlaşıldığına göre “siyâsî” imiş; peki ne yapmış bu adam? Ne yaptığı önemli değil; önemli olan, şairin şiirsel dikkatini yoğunlaştırdığı konu, “kendisine karşın” görevini yapmak zorunda olan polisin bekleyişi.

İkinci şiirin ilk kıtasını “açıklama” denemesi:

“‘Taharri memuru’ gece yarısını çeyrek geçe biriyle buluşacak. Bu nedenle mutsuz. Hava soğuk; gözlükleri buğulanıyor ve bıyıkları kırağı içinde. Kötümser bir ruh durumunda.”

İlk şiirin ilk iki beytini bir okur olarak “yorumlama” denemesi:

“İlhan Berk, eski İstanbul bireşimine ve levanten kültüre düşkün bir şairdir. Şiirinin girişinde *Aya İrini*’yi anmış. (Aya İrini [Hagia Eire-

ne]; İstanbul'daki en eski bizans dönemi kilisesi. Yapılışı M. S. IV. yüzyılın başlarına, İmparator Büyük Constantinus dönemine kadar gider. 532'de Nika ayaklanmasında yakılmış, VIII. yy.'da depremle hasar görmüştür. Türkler bu kiliseyi camiye çevirmeyerek, "Cebehane" adını verip ganimet deposu olarak kullanmış, III. Ahmet döneminde silâh müzesi yapılmış, yeniden depo ve askerî müze olmuştur. Bu işlevinin yanı sıra günümüzde sanat şenliklerinde konser salonu olarak da kullanılmaktadır.)¹ Aya İri-ni, özeldir ve uygarlıktır; bunun karşıtı, beyitte *kuş* ve *ot* sözcükleriyle simgeleniyor. Kuş ve ot geneldir ve doğadır: Doğaya eklemlenen (ve dönemsel uygarlıkların bileşkesi olan) *uygarlık*. // İkinci beyitte anahtar sözcükler *sonunda* ve *burdasın*'dır: Bu uygarlığa "insan"ın özlenen eklemlenmesi. Yeni bir bireşimdir bu. Berk'in, "buraya ait olma" duygusu; Atlas'a katılan "yeni bir öge"dir. Şiirin bundan sonrası, şairin bu Atlas'tan aldığı izlenimlerdir.

İkinci şiirin ilk kıtasını bir okur olarak "yorumlama" denemesi:

Şiirin adı "*Taharri*". Bir güvenlikçi terimidir bu; tamamı: "*Taharri memuru*"; anlamı: "sivil polis". (Acaba bu sözcük, yerini "sivil polis" terimine ne zaman bıraktı?" Ama 40'lı-50'li yıllarda "*taharri*" sözcüğünün kullanıldığını biliyorum.) Kıta (ve tüm şiir), polisin ağzından söyleniyor. Konu, çok zengin bir anlatı malzemesi içeriyor: ürkü veren bir meslek adamının duyduğu ürkü. Önce soğuk, sonra kötümser-

1 Daha geniş bilgi için bk. *Meydan Larousse Lügat ve Ansiklopedi*, c. 1, s. 928.

lik. Nedenini üçüncü kıtadaki “gözlerinden belli bir ılığı sakladığı” dizesinden anlayacağız. İlk kıta bir “trajik”in ilk adını oluyor. Şair, adım adım (kıta kıta) bu trajiği bütünlüyor: o, sanıldığıının tersine, yakalamak istediği adamlarla (kod adı *Cemal* olanlar (*Cemal*: güzellik) duygudaştır. Polisnin durumu trajiktir; *Duygudaş olduğu Cemal’i yakalamak zorundadır*. Attilâ İlhan’ın bu şiirini ve tüm şiirlerini *şiir yapan*, öteki şiirsel öğelerin yanı sıra işte bu trajik duygudur.

Şairler, her iki şiirde de bir takım şeyleri gizlemişler. *Şiir* (elbette ki tüm sanat ürünleri de), *her şeyi açıklamayan, kimi öğeleri belirsiz bırakan ya da düpedüz gizleyen, anlam bilmecesini okurun* (seyircinin, dinleyicinin) *ya farkında olmadan ya da çaba göstererek çözebileceği ya da böyle bir çabaya girmeksizin yapıttan yalnızca zevk alabileceği bir bilmecemsi yapıdır*. Her yapıda olduğu gibi şiirde de, romanda da, heykelde de (Rodin’in “*Düşünen Adam*”ı neden öylece oturmuş ve ne düşünmektedir?) bir takım yapısal öğeler vardır kuşkusuz ve yapıt, bu öğelerin *bileşkesidir*. Bize zevk veren, bu bileşkedir; bunların (sözcüklerin, renklerin, seslerin) birbiriyle güzeyduyusal ilişkisidir, bağıntısıdır; ister açıkça belirtilmiş, isterse gizlenmiş olsunlar... Yinelemekte yarar var: İnsan şiirle (sanatla) zevk almak için ilgilenir; (en azından ilk elde) anlamak için değil. *Anlam, zevk amacından sonra gelir*.

Soruyorum:

Şiirleri okurken sorulan soruların yanıtları bilinseydi, bunlar okuyan açısından *şiirin şiirliğine* ne katacaktı? Konusu ve iletisi ne olursa olsun şiirin, gerçek anlamda şiirin ve şiirselli-

ğın, kendisi için yaratış olduğu kabul edilirse, bu soruların ne denli anlamsız; dahası, böyle bir yazıda iki kez yinelenmesi nasıl da saçma olmaktadır! Anlamak, yeni karşılaştığı “şeyin”, insanın anlağında “anamlı” olarak yer etmesidir; kişinin yaşantılarına, edimlerine, daha önceden edinilmiş bilgilerine tam anlamıyla oturması, bunlarla şu ya da bu biçimde bağlantılar, ilişkiler, benzerlikler ve özdeşlikler kurması ya da bunların hiç biriyle hiç bir bağlamda ilişki kurmayarak karşıt olmasıdır. Karşıt olma oranı, *anlamsal kapalılığın* oranını belirler. İnsanın neden, niçin, nasıl vb. sorulara tam olarak yanıt bulması, *anlamsal apaçıklık* durumunu ortaya çıkarır. Anlamsal apaçıklık, bence bütün sanat yapıtlarında olduğu gibi, şiirde de, dünyayı, nesneyi ve en önemlisi de insanı güzelduyusal olarak *yeniden okumak* demek olan üst dilin yaratılmasını engelleyecek en önemli etkenlerden biridir. Çünkü anlamsal apaçıklık, dünyanın, nesnenin ve insanın göstergelerini *ortaklaşa anlamlandırmalarla okumak* demek olan *gündelik dille* kurulur; gündelik dilden uzaklaştıkça sanatsallığa yaklaşılr. Tıpkı öğretici türlerde gündelik dilden (bilimsel yapıtlarda bilimsel dilden) uzaklaştıkça, bu türlerdeki *zorunlu açıklık ilkesinden* ve yazarın amaçladığı “anlaşılr olmak” ilkesinden uzaklaşılacağı gibi... Bir sanat yapıtında bize “kapalı gelebilen”, ilk elde “anlayamayabileceğimiz”, “anlamlandıramayabileceğimiz” şey, şairin (sanatçının) kullandığı, ortak olmayan, özgün ve sanatçıya özgü göstergelerdir; yâni, biz sıradan okurların anlağında daha önceden var olmayan, şairin (sa-

natçının) kendisine özgü anlamlar verdiği göstergeler. Dolayısıyla, bu göstergeleri okumak, gündelik dildeki anlamlandırmalarından çok daha farklı olmalıdır.

B. Bu iki şiir konusunda yazılmış her hangi bir yorum okumadığım halde, her ikisinden de şiirsel bir zevk aldım; şairlerinin belirginleştirdiklerinden de, (neler olduklarını bilmediğim) gizlediklerinden de. Çünkü şiirler, *yorum için değil kendileri için vardılar ve bu şiirlerle benim okur olarak ilişkim, yalnızca rastlantıya dayanıyordu*; bir başka deyişle, bu şiirler benim okumam için yazılmamışlardı; hiç kimse için yazılmamışlardı; belki de şairleri için bile yazılmamışlardı. Onlar benden de, şairlerinden de, varsa yorumcularından da bağımsız olarak vardılar.

Ama bu noktada belirginleştirilmesi gereken bir durum ortaya çıkıyor: Ben, bu şiirleri okuyup zevk alırken, konum değiştirip yorumcu durumuna geliyor muyum? Buna hayır diyebilim; çünkü o zaman okur-eleştirmen-yorumcu farklılığı ortadan kalkmakta; sanat alıcısı, nitelik değiştirmektedir. İyi ama, bir de, olur a, hiç zevk almadığı bir şiir (ya da sanat yapıtı) konusunda bile düşüncelerini dizgeli bir biçimde belirten, yazan, bunları, tıpkı sanat alıcısı gibi bir varlık olan eleştiri-yorum alıcısına ulaştıran kimseler de var. Üstelik bir de, bu eleştirmenlerin ve yorumcuların yöntemlerini inceleyerek bir başka disiplini oluşturan kimseler, bunların görev yaptıkları kürsüler, bu disiplinleri öğrenen öğrenciler de var. Buna ne buyrulur? Bütün eleştirmenler ve yorumcular güneşin çevresinde dönen gezegenlere benziyorlar

bence. Gezegenler güneşe bağımlıdır; güneş gezegenlerden bağımsız olarak sürdürüyor serüvenini.

Mehmet Rifat, “dizge”, “yapı” diye andığı metinlerin dilini *konudil* diye adlandırıyor. Buna göre bir metnin dili, “göstergeler dizgesi”dir; bu dizgenin (metin), “gerçekleşme süreci dizgesel, yapısal olarak bütünlenmiştir ama anlamsal açılım ufku, kendisiyle bağlantı kuracak okurlar (*gösterge avcıları* ya da *homo semioticus*’lar) açısından tutarlı üretime kapalı değildir.”¹

Demek, okur olarak, şiirin göstergelerini okuyup, belki de şairinin şiirine yerleştirdiğinin farkında bile olmadığı anlam katmanlarını ben de keşfedebilirim. Bunu *donanımlı*, bir başka deyişle *ideal okur* olarak yapabileceğim gibi, pek olası değil ama, kuramsal olarak *rastlantısallıkla* da yapabilirim! Bir başka deyişle, şiir (sanat yapıtı) benim karşıma geldiği (okumaya, seyretmeye, dinlemeye başladığım) andan sonra şairinden (sanatçısından) bağımsızlaşmakta ve “Göstergebilimci nitelikleriyle donanmış bir *homo semioticus* için, ya da ideal bir *homo semioticus*² için çözümleme “dünyanın insan için ve insanın insan için taşıdığı anlamı / anlamları” (eğer böyle bir anlam taşıma, anlam belirtme söz konusuysa) görebilme, kavrayabilme, anlam taşıma olayının ve sürecinin oluşumunu,

1 Mehmet Rifat, *Homo Semioticus*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, 2. baskı, s. 22.

2 Mehmet Rifat “Homo Semioticus”u şöyle tanımlıyor: “... okuyan, adlandıran, anlamlandıran ve bütün bu işlemleri bir ‘oyun’ oynayarak, yani hem *haz duyarak* hem de *haz vermeye çalışarak* yapan insandır.” (agy, s. 11.)

kuruluşunu, eklemlenmesini, düzenlenişini yeniden yapılandırabilme, yeniden anlamlandırabilme ve bu yolla hem *genel, soyut ve evrensel* hem de *yalın, tutarlı ve tümükapsayıcı* bir kuram (kuramsal bir model) yaratabilme, geliştirebilme oyunu (...) ¹ olmaktadır.

Bu alıntıdaki “göstergebilim” sözcüğü yerine “eleştiri-yorum” sözcüklerini koyamaz mıyız? Bütün sorun, “donanmış” ya da “ideal” gösterge avcısı olabilmekte! Bunu yapabiliyorsak, ama bir yorumcuya, eleştirmene, şairine vb. gereksinme duymadan yapabiliyorsak, “donanımlı” ve “ideal okur” oluruz o zaman; eleştirmen ya da yorumcu değil. “Eleştirmen” ya da “yorumcu” olmaksızın işin *profesyonel* yanısırdır!

C. Şiir açıklanmalı ya da yorumlanmalı mı?

Ahmet Oktay, *Cumhuriyet*’te (11 Kasım Salı, 1997) Enis Batur’un şiiri konusunda konuşuyor: “Orhan Koçak bir konuşmasında söylemiş Enis’in yazdığına göre: ‘Kimseye açıklama fırsatı vermiyorsun şiirini’ diye. Doğrudur: *Doğu-Batı Dîvanı*’nda yer alan ‘*Digenis*’ şiirinin açıklamasını ve kaynaklarını *Seyrüsefer Defteri*’ndeki ‘*İstanbul*’da *Bir Hayalet: Thomas Whitmore*’ yazısında verir. Tarihi kazan şair, söylediğim gibi, kendi katmanlarını oluşturur bir yandan. Birileri kazsın diye.” Evet, ama bu yazı bir *yazınsal* metin ise, kazıbilimsel çabayı göze alan okur *yazınsal* haz alır, *yorumsal* değil... Ya da, şiirde (sanatta) yorum bir yanılısama mı acaba, ne dersiniz?

Sonuç?

1 agy. s. 22-23.

Ben bir okur olarak,

1. Şiirin (sanat yapıtının) sanatçısından bile bağımsız olduğuna;

2. Hangi yöntemi kullanırsa kullansın, eleştirinin de yorumun da şiirden (sanat üretiminden) ayrı bir sanat üretimi olduğuna;

3. “Anlamak, zevk almanın olmazsa olmaz koşulu” olduğu önermesini yadsımadığım halde, eleştirinin-yorumun, benim gibi sıradan okurun alacağı zevke pek fazla katkıda bulunmadığına, ancak “uzman” okurlar için vazgeçilmez olduğuna;

4. Ama buna karşın, elbette ki, şiirin (sanat yapıtının) eleştirilmesi, yorumlanması gereğine inanıyorum.

5. Eleştiriye gereksinme duymamayı, ama onsuz da kalmamayı diliyorum.

(*Ludingirra*, sayı 4, 1997)

CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE SES VE MÜZİK

Şiir ve müzik konusunda düşünürken, Ahmet Hâşim'i anımsamamaya olanak var mı? Örnek metin olarak ders kitaplarına da girmiş olan, ünlü "*Şiir Hakkında Bâzı Mülâhazalar*"¹ başlıklı yazısında, "şiir" in ve "şâir" in ne olup ne olmadığına değinirken şunları söyler Hâşim:

"... şâir ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli (güzel söz söyleyen) insan, ne de bir vâzî'-ı kaanundur (yasa koyucudur). Şâirin lisânı 'nesir' gibi anlaşılmaq için değil, fakat duyulmaq üzere vücûd bulmuş, mûsikî ile söz arasında; sözden ziyâde mûsikîye yakın, mutavassıt (ikisi arasında) bir lisândır. Nesirde üslûbun teşekkülü (oluşması) için zarûrî olan anâsırın (öğelerin) hiç biri şiir için mevzû-u bahs (söz konusu) olamaz. Şiir ile nesir, bu i'tibârla, yekdiğeriyle nisbet (bağlantı) ve alâkası olmayan, ayrı nizâmlara tâbi' (düzenlere uyan), ayrı sâhalarda buûd ve eşkâl (boyutlar ve biçimler) üzere yükselen ayrı iki mi'mârîdir. 'Nesr'in müvellidi (yaratıcısı) akıl ve mantık; 'şiir'in ise, idrâk mıntıkaları (kavrayış alanları) hâricinde, esrâr ve mechûlâtın (bilinmeyenlerin) ge-

1 Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler, Haz. Olcay Öner toy-İsmail Parlatur, AÜDTCF. yayını, 1977, s. 467. (Eski yazıy-
ladır.)

celeri içine gömülmüş, yalnız münevver (aydınlık) sularının ışıkları gâh ü bîgâh (zaman zaman) âfâk-ı mahsûsâta (duyguların ufuklarına) akseden kudsî (kutsal) ve isimsiz menba' dır (kaynak-tır)".¹

Hâşim'in bu sözlerinde, "nesir"i nitelerken bir dereceye dek yaptığı haksızlık bir yana, şiir konusunda söyledikleri ilginçtir; şiiri, "müzik"le "söz" arasında "söz"den çok "müzik"e yakın bir dil olarak tanımlaması, bana göre, bütün şiir tarihi açısından doğrudur. Elbet de, aslında şiire ve (bütünüyle konuşma dili temel alınsa bile) düzsöze (nesir) yazınsal nitelik kazandıran öğelerden birinin de, kendilerine özgü "üst dil" olduğu gerçektir. Bir bakıma şiirin de, düzsözün de ayrı birer dili vardır; her ikisi de, aslında doğada ya da toplumda "kendiliğinden" bulunmayan, insan tarafından "icat" edilmiş olan "doğal dil"in üzerinde, sanatçı tarafından "icat edilen yapay dil"le yaratılırlar; eleştirmenlerin "üst dil" diye adlandırdığı "sanatsal dil"in asıl niteliği de budur. Ancak ana dil, düzsözün yalnızca kabuğunu oluşturur; ama şiirde, içkin olarak yer alır. Bu, iki yazı türünün dil bakımından en önemli ayrımıdır. Buna karşın, her ikisinin de "söz"e dayanması, bunları, hem biçim bakımından, hem de güzel-duyusal özellikleri bakımından, müzikten ve gereçleri farklı öteki sanat dallarından ayırır.

Müzik de, doğada bulunmayan seslerin, müzikçinin kafasında icat ettiği seslerin toplu-

1 Bu yazı, önce *Dergâh* dergisinde "Şiirde Mânâ" (1921) adıyla çıkmış, sonra *Piyâle* adlı şiir kitabının (1926) başına önsöz olarak konmuştur; bu nedenle, "*Piyâle Önsözü*" olarak da bilinir.

luğudur. Müzikçi, temel olarak, kendisinden önce sınıflandırılmış ve özelleştirilmiş sesleri alır ve bunları, müzik kurallarına göre düzenler. Bu açıdan bakıldığında, şiirle müzik arasındaki en belirgin benzerlik, her ikisinin de “çağrışım” a dayanmasıdır; birinde bir sözcük, bir imgeyi çağrıştırır; ötekinde, bir ses, başka bir sesi... Uyak, ölçü, söz sanatları, alliterasyon gibi şiir gereçleri de, bu çağrışımsal yapının olanaklarını arama ve bulma sürecinde ortaya çıkmıştır. Bunların tümü denenmiş, şiiri dinleyenlerin ya da okuyanların güzelduyusal zevk aldıkları anlaşılmıştır. (Bu arada, Hâşim’in sözünü ettiği, salt “hakikat habercisi” olmayı amaçlayan “manzume”leri bu yargının dışında tuttuğumu belirtmeliyim; şiir olmayan her yazı ya manzume ya da düzsözdür). Bana göre bu nedenle, konusu ne olursa olsun, şiiri şiir yapan da, Hâşim’in belirttiği gibi, kendisine özgü müziğidir; buna eskiler, “âhenk” (uyum) adını veriyordu.

Süleyman Fehmî, ilk basımı 1328’de (1912) yapılan *Edebiyat* adlı inceleme kitabında, “âhenk”i şöyle tanımlıyor:

“Âhenk elfâzın hüsn-ü intihâb ve imtizâcından, cümel ü ibârâtın tenâsiib ve tevâzününden mütevel-lid letâfet-i sâmia-nüvâzdır. Âhenk, üslûba büyük bir te’sîr verdiğinden, şâyan-ı i’tinâdır. Husûsiyle şiirin âhenge o’derece ihtiyâcı vardır ki ‘şiir bir ‘mûsikî-i mütefekkindir’ denmiştir. En güzel bir şiir sâmia-hırâş olursa hoş gitmez. Âhenk, hoş olmakla berâber boş bir gürültü değildir: basr için hayâlât ve teşbîhât ne ise, sem’ için de âhenk odur. Âhenk, inkişâf-ı mah-sûs-ı fikirdir ki fikri ikmâl ve kelimâtın maânî-i ma-

înesine mürâcaata hâcet bırakmaksızın ihsâs eder.”¹ (Uyum, sözcüklerin seçiminin ve birbirleriyle uyuşmasındaki güzellikten, cümle ve söz kümelerinin birbirine oranlı ve ölçü bakımından denk olmalarından [dolay] özen gösterilmesi gereken bir uygulamadır. Özellikle, şiirin uyuma o derece gereksinmesi vardır ki, ‘şiir düşünen müziktir’ denmiştir. En güzel bir şiir kulak tırmalarsa hoş gitmez. Uyum, hoş olmakla birlikte boş bir gürültü değildir: göz için düşlemler ve benzetmeler neyse, kulak için de uyum odur. Uyum, duyguya dönüşmüş düşüncenin açılımıdır ki, düşünceyi tamamlar ve sözcüklerin anlamlarına başvurmaksızın sezdirir.)

Bu düşünceler, Ahmet Hâşim’in “... *Mülâhazalar*”ındaki düşüncelerle *hemen hemen* özdeşdir. Şiiri oluşturan asıl ögenin “düşünce” değil, “sözcükler” arasındaki “oran” ve “denklik” olduğu düşüncesi, günümüzün “serbest” diye adlandırılan şiirleri bakımından da doğrudur. Özellikle bütün şiir tarihi boyunca, “şiir” diye yazılan metinlerin çoğunun yalnızca birer “sözcük yığını” kalmasının nedeni, bu niteliği gösterme yeteneğinden yoksun oluşlarıdır. Süleyman Fehmî’nin tanımındaki “düşünen müzik” belirlemesiyle Ahmet Hâşim’in “... şiirin lisanı anlaşılmak için değil...” biçimindeki belirlemesi arasındaki ince ayrımsa, göz ardı edilebilecek denli önemsizdir; çünkü Süleyman Fehmî de, “âhenk”in “anlam”ı “sözcüklerin sözlük anlamlarına başvurmaksızın sezdirebileceğini” söylemektedir.

1 *Edebiyat*, Süleyman Fehmî, Kanâat Matbaâsı, 1331 (1915), 3. basım, s. 147. (Eski yazıyladır).

Yahya Kemal de, şiirle müzik ilişkisine pek çok konuşmasında ve yazısında değinir. Örneğin bir konferansında, "derûnî âhenk" adını verdiği şiirsel uyum konusundaki görüşlerini şöyle açıklar:

"Nedîm'in, dillerde gezer, mâruf (pek bilinen) bir mısraî vardır; bu mısraîde Nedîm, bir anda duyduğu şedîd bir şevki (yeğin bir coşkuyu) ifâde etmiştir. Mısraî budur:

Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun

Bu mısraîde altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir derûnî âhenk kudretiyle muayyen (belirli) bir istifle tecellî ettirmiştir. Bu kelimelerin hiç birisi yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiç biri fazla yahut eksik değildir. Altısı birden bir mûsikî cümlesi teşkil etmektedirler. Baştaki dökülen, bin türlü mânâda kullandığımız 'dökülen' değildir. Nedîm'in tam o şevk ânını ifâde ettiği bir tınnettedir (ses özelliği taşır). Mısraîin sonundaki olsun'a kadar her kelime böyledir. Yâni her biri münhasıran (özellikle) o mısraîin mûsikîsini ifâde eden bir ayardadır. Şimdi bu mısraî bozalım. Eski sarf muallimlerinin (dilbilgisi öğretmenlerinin) okudukları ve okuttukları gibi okuyalım; yâni veznin âhengine ircâ edelim (indirgeyelim):

Dökülen mey – kırılan şî – şe-i rindâ – n olsun diyelim. Bu okuyuşta mısraîin asıl mâhiyeti (niteliği) olan derûnî âhenk kaybolmuştur. Demek mısraî ortada yoktur.

Bu mısraî ikinci bir türlü bozalım.

'Varsın, dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun' diyelim. Bu cümlede Nedîm'in mısraîinin tam bir mânâsı vardır. Lâkin şiir tamâmıyle kaybolmuştur. Artık tamamıyle anlıyoruz ki: Şâirin bir

musrâa verdiği istif ve derûnî âhenk zâil olunca (ortadan kalkınca) şiir zâil oldu demektir.

*Demek ki hâlis şiir'den bir manzûme, mukadder ve değişmez bir tekiptir."*¹

Yahya Kemal'in "terkip" dediği şiir sesi, kulağımızda ve zihnimizin kulağında "şiir izlenimi" bırakan ve sözcüklerin ses değerlerinin birbirlerine oranlanmasından doğan "şiirsel müzik"tir; bir kez yaratılmıştır ve benzeri yoktur. Bu değerlendirme, şiiri bir "mîmârî" olarak niteleyen Ahmet Hâşim'in değerlendirmesiyle (her ne denli Yahya Kemal şiir görüşleri dolayısıyla Hâşim'i sürekli eleştirmiş olsa da) özdeşir. Yahya Kemal bu konuşmasında, şiirde anlamın, şiir ve şiirsel müzik açısından hiç bir işlevi olmadığını vurgulamaktadır; elbet de yalnızca şiirsel müziğe dayanan ama anlamı bakımından hoşumuza gitmeyen metinler olduğu gibi, anlamını pek beğendiğimiz ama şiirsel müzikten yoksun olduğu için hiç hoşumuza gitmeyen metinler vardır. "Şiirin anlamını beğenmek" demek, o metnin anlamını "şiirsel mîmârî"sin-den soyutlamak demektir; bu da, şiiri düzsözle anlatılabilecek anlama indirgemek demektir. Dahası, kimi şairler daha da ileri giderek, "şiirde bir anlam varsa, bu ancak rastlantı sonucu ortaya çıkar," demektedirler. Biz bu denli ileri gitmeyelim; ama "güzel sözler"in, "güzel duygular"ın şiiri şiir yapan öğelerden olduğunu kabul edersek, son zamanlarda uzgöreçlerde, uzduyaçlarda (televizyonlarda, radyolarda) okunan, oradan da kasetlere, kompaktdisklere

1 *Edebiyâta Dâir*, Yahya Kemal Beyatlı, İstanbul Fetih Cemiyeti yayını, 2. Bas., 1984, s. 4-5

aktarılıp satış rekorları kıran metinlerin de “şiir” olduklarını kabul etmek zorunda kalacağımızı eklemekle yetinelim.

Peki, şiirde müzik denilince neyi anlamak gerekir ve XX. yüzyıldan önceki dönemde, şairler şiirde müziği nasıl sağlamışlardır?

Türk şiirinin ilk ve en eski örnekleri olan; ilk kez epey geç dönemde, XI. yüzyılda, Kaşgarlı Mahmûd’un *Dîvân-ı Lûgat-it-Türk* adlı sözlüğünde yazıya geçirilerek günümüze dek gelen Halk Şiiri’nin kaynağını oluşturan “koşuklar” ve “sagu”larda¹ şiirsel müziği sağlayan öğeler uyaklar, redifler ve bunların dizilişine dayanan nazım biçimi, her dizede yedi hece bulunan hece ölçüsü ile klasik uyum öğelerinden alliterasyonlardır. “Düşmanı öldürmek” konulu (şairi bilinmeyen) bir koşuk:

<i>Anın işin geçürdüm</i>	(Onun işin[i] bitirdim)
<i>İşin yeme kaçurdum</i>	(Eşin[i] de kaçırdım)
<i>Ölüm otın içürdüm</i>	(Ölüm ilâcın[ı] içirdim)
<i>İçti bolup yüz türü²</i>	(İçti olarak yüz[ü] buruşuk)

Bu dönemin bütün şiirleri gibi bu dörtlük de şiirselliğini, Yahya Kemal’in “*Bilhassa Türk’ün manzûmeleri denebilir ki âdetâ rediften doğar. (...) Şiir muhakkak vezinle kafiyeyle vücûda gelir. Şiir, mûsikînin hemşiresidir (kızkardeşidir)*”³ sözüne uygun olarak, “geç-, kaç-, iç-” uyaklarıyla “-ürdüm, -urdum, -ürdüm” rediflerinden ve bunların “a, a, a, b” biçimindeki dizilişinden almak-

1 “Koşuk”lar, Halk Şiiri’nde aşk ve doğa konularını işleyen “koşma”ların; “sagu”larsa, “ağıt”ların ilk örnekleridir.

2 *Büyük Türk Klasikleri*, Ötüken-Söğüt yayını, c. 1, 1985, s. 125.

3 *Edebiyâta Dâir*, s. 134, 135.

tadır. Türk'ün kulağı bu uyak dizilişinin oluşturduğu sesle öylesine doludur ki, bu diziliş yüzlerce yıl boyunca inatçı bir tutuculukla değişmemiş; dahası, divan şiirini etkileyerek "şarkı" türünün doğmasında etkili olmuş; ama aynı zamanda, halk şiirinin kendi içinde evrimleşmemesi sonucunu da doğurarak, şiirsel müziğin kendi kendisini yinelemek zorunda kalmasına yol açmıştır. Bu dörtlükte, şiirsel müziği yaratmada, uyak ve rediflerle birlikte, (m, n, r, d seslerinin yinelenmesiyle oluşan) sesteşlik de önemli bir işlev görmektedir. Dizelerin tümünün de yedişer hece içermesi, dörtlüğün kendisine özgü bir ses düzeni oluşturmasını sağlamaktadır.

Şimdi bu "koşuk"u, Karacaoğlan'ın bir "koşma"sından alınan şu dörtlükle karşılaştıralım:

*Çukurova bayramlığın giyerken
Çıplaklığın üzerinden soyarken
Şubat ayı kış yelini kovarken
Cennet dense sana yakışır dağlar*

Bu dörtlükte "baharın gelişinin bizde yarattığı hoş duygu"nın dışında, halk şiirinin kendisine özgü sesi vardır ve bu ses, örneğini verdiğim "koşuk"un sesiyle özdeştir; bu dörtlükte hece ölçüsünün farklı duraklarının kullanılması, şiirsel müziği oluşturan öge olarak dikkati çekmektedir. İlk üç dizenin ölçüsü, $4+4+3=11$; son dizeyse $6+5=11$ 'dir:

*Çu-ku-ro-va + bay-ram-lı-ğın + gi-yer-ken
.....
Cen-net-den-se-sa-na + ya-kı-şır- dağ-lar*

Böylece, şair iki ayrı ölçü kalıbı kullanarak ses çeşitlemesi sağlamak istemiştir. Elbet de bunu bilinçli olarak yaptığı söylenemez; belki de, Karacaoğlan gibi halk şairlerinin şiir yazmasını, bunların şiirlerini doğaçlama yazdıklarını göz önünde bulundurarak, bülbülün ötüşü gibi içten gelen sezgiye bağlayabiliriz. (XVIII. yüzyıldan sonra, doğaçlama yazan kırsal şairlerin yanı sıra, büyük kentlerde ortaya çıkan ve şiirlerini “söylemeyip” “yazan” halk şairlerini bu yargının dışında bırakmak gerekir.) Karacaoğlan bu dörtlükte, Yahya Kemal’in eski şiirimizin rediften doğduğu yargısına uygun olarak, “giy-” ve “soy-” sözcüklerine “kov-” sözcüğünü uyak yapmaktan kaçınmamıştır; çünkü halk şairi, redifi, şiirini rediften çıkaracak denli önemseddiği gibi; ses ve uyum ögesi olarak da kullanmayı sever; dahası, kimi zaman, birbirine “uymayan uyak”ları kullanarak, uyak işlevini bütünüyle redife yüklediği de görülür. Bunun nedeni, halk şairinin, şiirini doğaçlama olarak söylemesi ve redifin kendisine kimi zaman uyumu ve müziği sağlama konusunda uyaktan ve ölçüden daha çok özgürlük sağlamasıdır. Halk şairi bu özgürlüğü, Türk şiir geleneğinin başından beri, işlevli olarak kullanmıştır.

Aynı toplumsal sınıfların insanları olmakla birlikte, birbirini tamamlayan iki kültürün insanları olan divan şairleriyle halk şairlerinin en çok benzeştikleri nokta da budur; divan şairleri de, şiirsel müziğin gereçlerini, en azından başlangıçta etkilendikleri, XVI. yüzyıldan sonra oluşan “klasik” dönemin belirleyici özelliği olarak kurtulamayıp XIX. yüzyıla dek

taşıdıkları “şiiir gereçler”inde olduğu gibi Arap ve Fars şiiirlerinden değıil, halk şairleri gibi, bir dereceye dek, kendi dillerinin olanaklarından çıkarmışlardır. Kimi karşı çıkımları göze alarak, Divan şairlerinin, *Osmanlıca* adı verilen, kimi aşırı örnekler dışında yalnızca söz dağarcığı bakımından halk dilinden ayrılan, ama sözdizimi bakımından halk dilinin hemen hemen özdeşı olan yapay “yazı dili”ni kullanmalarına karşı, yüzlerce yılın “ses geleneğini” ufak tefek değıişikliklerle günümüze taşıdıklarını söylemek, abartıma sayılmamalıdır. (Divan şairlerinin asıl yapmadıkları, şiiir konusundaki görüşlerini, eleştirel ve öğretici olarak günümüze bırakmamalarıdır. Örneğin, divan şiiirinin en özgün sesini, şiiirsel müziğini yaratan Fuzûlî’nin bu konuda neler düşündüğünü bilmek, sanırım bütün şiiirseverlerin özlemi olsa gerek.) Bununla birlikte, Yahya Kemal’in ve Tanpınar’ın, divan şiiirinde yalnızca “güzel mısırâlar ve beyitler” bulunduğu yargılarına katılarak; bu şiiirin, aşırı kuralcı oluşu, bu nedenle de asıl kültür ve şiiir geleneğini gözden yitirişı nedeniyle, özgücünün gerektirdiği gelişmeyi “yanlışı yönlendirerek”, “gerçek” anlamda klasik olma fırsatını kaçırdığı da söylenebilir.

Divan şiiirinde “şiiirsel müzik” örneğini de, bir gazelinden iki beyitle Fuzûlî’den alalım:

Ol perî-veş kim melâhet mülkiniün sultânıdur
Hükm anun hükmi mana fermân anun fermânıdur
Sildir Mecnû’n nevbetin şimdi menem riisvâ-yı aşk
*Doğru derler her zaman bir âşıkun devrânıdur*¹

1 *Büyük Türk Klasikleri*, Ötüken-Söğüt yayını, c. 4, 1986, s. 329.

(O peri yüzlü sevgili ki, güzellik ülkesinin sultânıdır;

Buyruk onun buyruğu bana, fermân onun fermânıdır.

Mecnun sırasını savdı, şimdi aşktan rezil olan benim.

Doğru derler; her dönem, bir sevenin dönemidir.)

Fuzûlî, beyitlerde her zamanki gibi "aşk" konusunu, kendisine özgü söz dağarcığı, mazmunlar, imgeler ve dil ya da şiir müziğiyle işliyor. "Sultan-kul", "egemen olan-köle olan" karşıtlığı, onun aşkı anlatırken sık sık kullandığı, ama yine de kendisini yinelemediği mazmunlardır. Fuzûlî, yine kendisinin yazdığı *Leylâ vii Mecmû'in*'un kahramanı olan Mecnûn anıştırmasını (telmih) da aşkının ne denli yeğin olduğunu anlatmak için kullanır. Beyitlerde, tıpkı halk şiirinde olduğu gibi, uyakların ve rediflerin işlevinin, konuyu aktarmanın yanı sıra bir müzik ögesi olarak kullanıldığı da görülmektedir. "Sultân-fermân-devrân" sözcüklerindeki -ân- sesleri (uyak) şiirin sonuna dek yinelenmektedir. -dır/-dir redifleri de, uyumsal işlev görmekten başka, şairin yargılarının kesinliğini vurgulayan öge olarak dikkati çekiyor.

Fuzûlî'nin bu gazelde kullandığı ölçü, aruz ölçüsünü bir kalıbı olan "Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün"dür. Yahya Kemal'in, yukarıya alıntıladığım sözünde dediği gibi, "eski sarf muallimleri" gibi de okusak, bu dizelerin okunuşunun değişmediği görülür. Bundan da, Fuzûlî'nin, bir uyum, bir başka deyişle Arap şiirinde dil ve şiir müziği aracı olan ve uzun sesliler bulunmadığı için Türkçe'ye hiç uygun olmayan

aruzu, Türkçe'ye duyarlılığından ve iletisinden hiç bir ödün vermeyerek uyarladığını gösterir. Bununla birlikte, bütün Osmanlı şairlerinin hem bütün şiirlerinde hem de şiir bütününde aynı başarıyı gösterdiği söylenemez.

Aslında aruzun, güzelduyusal etki yaratma bakımından Türk şiirinde sanıldığı denli önemi yoktur. Kısa ve uzun (ya da açık ve kapalı) hecelerin kalıptaki sıraya göre söylenmesinden doğan ses uyumu da Türk şiir geleneğinin dışındadır. Ancak özellikle XVI. yüzyıldan sonra gerek Osmanlıca'nın oluşması gerekse Türk şairlerinin İran şairlerini yansılamayı bırakıp özgün bir Osmanlı şiir bireşimine ulaşmasıyla, bir bakıma yerlileştirilmiştir. Örneğin Bâkî,

Hoş geldi bana meygedenin âb ü hevâsı

Billâhı hoş yerde yapılmış yıkılası

(Meyhânenin hoş geldi bana suyu ve havası;

Billâhi, hoş yerde yapılmış yıkılası)

derken, ilk dizede "banâ", ikinci dizede "yıkılâ-sı" sözcüklerinde imâleden kurtulamamış olmasına karşın, bu imâlelere uyulmadan okunduğunda da, dizelerin ses müziğinden ve anlamından hiç bir şey yitirmediği görülmektedir. Tersine Bâkî, cümle yapısı bakımından tam bir Türkçe söyleyişe ulaşmıştır. Fuzûlî'ninse, aruzda kusur sayılan imâleleri bile, ustalıkla ve işlevli olarak kullandığı görülür. Örneğin Fuzûlî'nin,

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı

dizesini, "Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" ölçüsüne uyarak -ni ve -dı hecelerini uzun

okumamız yani divan şairlerince kusur sayılan imâle yapmamız gerekiyor; ama böylece “candan usanma” da vurgulanmış olmaktadır. Hece-lerin uzatılmasının, doğu müziğinde bir uyum (âhenk) ögesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu şiirin bir başka dizesi olan

Disem ol bî-vefâ bilmen inanır mı inanmaz mı

dizesindeki soru eklerinin ölçüye uyulmak için zorunlu olarak imâleli, yâni uzatılarak okunması, soru sorma edasının, ama daha da önemlisi, şairin asıl söylemek istediği “bilmezden gelme”nin (tecâhül-i ârifâne) vurgulanmasını sağlamaktadır.

Bu da, ölçünün aslında şiir müziği yaratmada pek de önemli bir işlevi olmadığını göstermektedir. Yahya Kemal, “Vezinler I” yazısında, Türk şiirinde bir müzik aracı olarak aruza değinirken, aruz ve hece ölçülerini karşılaştırarak şunları söylemektedir:

“«Parmak hesâbıyla (hece ölçüsüyle) söze hattâ bir zerre-i mûsıkî (en küçük bir ses ezgisi) ilâve olunamaz,» hükmünü okuduktan sonra, Yunus Emre’den Rızâ Tefvîk’e kadar söylenmiş türküler, koşmalar, nefesler gözüm önünden geçtiler. Bu şiirler, diyeceğim ki hattâ çok daha fazla mûsıkîyle raksândırlar. (...) Anlaşıyor ki, aruzda şairin kendi âhenginden başka bir mihânîkî (kendiliğinden) âhenk de vardır. Bu mihânîkî âhenk, âhenk nâmına değer mi? Bu, âhenk değil vezindir. Bence âhenk, veznin sustuğu yerde başlar.”¹

Bir şairin “ölçü”yü başarılı kullanması, onun şiirinin “uyum” bakımından da başarılı

1 Edebiyât-ı Dâir, s. 117-118.

olduğu anlamına gelmez; örneğin, Nâmık Kemal, Şinâsi gibi Tanzimat dönemi “şair”leri, hem Ahmet Hâşim’in sözünü ettiği “düzsözle müzik” arasındaki yeri bulamadıkları (daha doğrusu, aramadıkları), hem de aruzun “mihânikî âhenginden” kurtulamadıkları için, şiirsel müziği olmayan “manzum makaleler” yazmaktan öteye gidememişlerdir.

Türk şiirinin sesi, Edebiyât-ı Cedîde dönemi şairlerinin, özellikle Tevfik Fikret’in kalemiyle “başkalaşım” geçirmiştir; Fikret, Parnas’çı Fransız şiirinden eni konu etkilenererek, tıpkı divan şairlerinin yaptığı gibi, geleneksel şiir sesinin tümüyle dışında, geleneksele şiir sesine yabancı düşünce ve duyarlığa yaslanarak, “yeni” bir söz dağarcığı ve dil müziğiyle yazar şiirlerini. Böyle söylememin nedeni, divan şairlerinin, özellikle klasik dönemde geleneksel şiir edası-
nın dışına pek çıkmamış; buna koşut olarak da, sanılanın tersine, söz dağarcığı bir yana bırakılırsa, eda bakımından geleneksel pek aykırı olmayan bir şiir yaratmış olduklarına inancımdır. (Elbet de, büyük çoğunluğu şiiri uyak, ölçü, nazım birimi ve nazım biçimi sanan ve bu nedenle Yahya Kemal’in deyişiyle “mihânikî” manzumeler yazmış olan divan “şair”lerini; Fuzûlî, Bâkî, Nâilî, Nedîm, Şeyh Gâlib gibi gerçek anlamda şair saydıklarımın da, divanlarındaki harfleri tamamlamak için çırpıştırdıkları “şiir”leri, bu yargının dışında bırakıyorum.)

Fikret, değişik ses ve şiir müziği sağlamak için özellikle “ulantı dize” kullanarak, “şiir cümlesi”nde gelenekselden ayrılır. Anlam, halk şiirinde bir iki dizede ya da kıtada; divan ve

Tanzimat dönemi şiirinde beyitte tamamlanırken, Edebiyat-ı Cedîde’de bu uygulamanın şiirin sesini özgür bırakmadığını, tekdüzeleştirdiğini, dolayısıyla da şairlerin seslerinin birbirine benzediğini düşünen Fikret’in kalemıyla sonraki dizelere de taşar. Fikret’e göre bu uygulama, şairin sesini özgür bırakmıştır. Edebiyat-ı Cedîde şairleriyle birlikte, Türk şiiri yedi yüz yıldan sonra, “farklı” bir sese ulaşmıştır. Bunun dışında, Fikret, aruz ölçüsünü, nazım birimini, alliterasyonu, “ziyâde mısırâlar”ı; bunlara şiirin konusuyla ve duyarlılığıyla ilgili işlevler yükleyerek kullanmasıyla da, hem kendisinden önceki şairlerden hem de çağdaşlarından ayrılır; o, şiirde (ses benzerliğini değil) “armoni”yi aramıştır.

Onun, “*Mâi Deniz*” şiirini bu açıdan inceleyelim:

Sâf ü râkid... Hani akşamki tagayyür, heyecan?

*Bir çocuk rûhu kadar pür-nisyan,
bir çocuk rûhu kadar şimdi münevver, lekesiz,
uyuyor mâî deniz.*

*Ben bütün bir gecelik cûşîş-i ahzânımla,
o hayâlât-ı perîşanımla
müteşekkî, lâim,
karşıdan safvet-i mahmûrunu seyretmedeyim....*

*Yok, bulandırmasın âlûde-i zulmet bu nazar
Rûh-u ma’sûmunu, ey mâî deniz;
âh, lâkin ne zarar;
ben bu gözlerle mükedder, âciz,
sana baktıkça tesellî bulurum, aldanırım:
mâî bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım.*

(Sözcükler: Râkid: *dur gun*; Tegayyür: *başkalaşma*;
Pür-nisyan: *unutkan*; Münevver: *aydınlık*; Cûşîş-i ah-

zân: hüznlerin coşkunuğu; Müteşekki: yakınan; Lâim: dargın; Safvet-i mahmûr: uykulu saflık; Âlûde-i zulmet: karanlık bulaşmış; Mükedder: üzgün.)

Fikret'in bu şiiri, hem ses hem de konu bakımından "yeni"dir ve bu türden şiirler, onun şiir toplamı içinde sayıca çok azdır. Bu şiirde, hemen hemen bütün uygulamalar, şiirsel müziği sağlama amacındadır:

1. Şiirin *biçiminin* farklı olduğu görülmektedir: Nazım birimi iki *dörtlük* ve bir *altılıktır*. Birimin bu biçimde uygulanması, şiirde tekdüzeliği engellemeye yöneliktir.

2. Şiirin *uyaklarının* farklı olduğu görülmektedir: *aabb ccdd efefgg*. Yani şair ilk iki kıtada, ikişer beyti alt alta; son kıtada, özdeş uyaklı iki beyitle farklı uyaklı bir beyti bir birim (altılık) oluşturacak biçimde kullanmıştır. Doğallıkla artık bu beyitler, beyit olmaktan çıkarak, şiir biriminin birbirine "kaynaklanmış" ögeleri olmuşlardır. Çünkü, bu dönemde beyit birimi özgürlüğünü yitirerek, şiir bütünü'nün bir ögesi durumuna geçmiş; dolayısıyla birimler arasındaki konu bütünlüğü, ön plana geçmiştir. Bu nedenle, Edebiyat-ı Cedîde'nin, daha doğrusu Tevfik Fikret'in aynı temayı farklı mazmunlarla beyitler boyu yineleyen divan ve Tanzimat nazım biçimine son ve kesin darbeyi vurduğu söylenebilir. Bu, konumuz açısından, "ulantı dize" uygulamasıyla birlikte çok önemlidir.

3. Şiirde *dize yapısının* farklı olduğu görülmektedir. Bu dize yapısı, anlamın belirli dize-lerde bitmeyip şairin istediği denli öteki dizele-

re de taşması demek olan “ulantı dize” diye adlandırılır. İkinci maddede söylediklerimizle yakından ilişkili olan bu dize yapısında, artık çeşitli uzunluklarda cümleler kurulabilmekte; böylece şair, hem iletisini verirken hem de şiirsel müziği sağlarken özgür kalmaktadır. Örneğin “*Mâî Deniz*”in ilk kıtasının ilk dizesinde biri eksiltili olmak üzere iki cümle varken, son üç dizeye tek cümle yayılmıştır. Gerçek anlamda müzik cümlesiyle karşılaştırma yapılırsa; halk, divan ve Tanzimat dönemindeki şiir cümlesinin “tek sesli”, Edebiyat-ı Cedîde şiir cümlesininse “çok sesli” olduğu söylenebilir. Cümle yapısındaki bu değişme, uyakları da etkilemiş, tam ve zengin uyaklar ön plana geçmiş; cinaslı uyak işlevini yitirmiştir. Ama en önemlisi, redifin (hemen hemen) kullanılmaz oluşudur. Bence, Edebiyat-ı Cedîde (ve daha sonraki dönemlerin) şiirinin okunma alanının daralmasının nedeni, halkın kulağına yüzlerce yıldır yerleşmiş olan sesin yerini başka bir sesin almış olmasıdır.

4. Buna bağlı olarak, *noktalama imlerinin* de şiirsel müziği elde etmeye işlevli olarak katıldığı görülmektedir. Örneğin ilk kıtada “Sâf ü râkid...” cümlesindeki üç nokta, hem betimlemenin vurgusunu arttırmakta, hem de daha ilk cümlede, noktadan bir az daha çok durmamızı sağlamaktadır; bunun nedeni, şairin “*Hani akşamki tegayyür, heyecan?*” cümlesini vurgulamaktır. Bu nedenle, cümle birimleri arasında kullanılan çeşitli noktalama imleri, okuyuşta hem anlam bakımından hem de şiirsel müzik bakımından büyük bir önem kazanmaktadır.

5. Bu şiirde (cümlelerin uzunluğuna kısalığına bağlı olmaksızın), “serbest müstezad” biçiminin gerektirdiği *uzunlu kısalı dize yapısının*, özellikle söyleyişte tekdüzeliği kırması ve şaire klasik biçimlerin yarattığı tutsaklıktan kurtularak, ses bakımından da özgürlük sağladığı söylenebilir. Fikret bu şiirinde, bunu sağlamak için, aynı aruz kalıbını üç türlü kullanmıştır: Şiirde kullanılan aruz kalıbı uzun dizelerde Fâilâtün Fâilâtün Fâilün’dür; bu kalıp, kısa dizelerde bir Fâilâtün; en kısa dizelerde de iki Fâilâtün eksik olarak kullanılmıştır. Bu uygulamanın, kendisine özgü ve özgün bir şiir müziği yarattığı açık olarak görülmektedir.

Tevfik Fikret’in ses müziğine aşırı önem veren bu uygulamalarının, başka etmenler bir yana, sanırım Cumhuriyet öncesi Türk şiirinin iki büyük şairi Ahmet Haşim’deki ve Yahya Kemal’deki etkisi azımsanmayacak denli büyüktür. “Saf şiiri” savunan bu iki şairin; şiiri anlık izlenimlerden çıkaran Ahmet Hâşim’le, tarihin içinden süzülüp gelen, değişenin içinde değişmeyen sesi yeniden bulmak için kendisine özgü bir tarih ve şiir “terkîb”ine (bireşimine) ulaşmaya çalışan Yahya Kemal’in, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin başlangıcını oluşturduklarına inanarak, konumuz açısından ayrı yazılarda ele alınmayı gerektirdikleri kanısındayım.

(*Ludingirra*, sayı 10-11, 1999)

ELEŞTİRMENLERİN GÖZÜYLE 30'LARIN ŞİİRİ

1.1. Dönem

Bence, bu on yıllık dönemi başlatan olaylar, dışta 1929'da önce ABD'de patlak veren, sonra da dalga dalga bütün dünyayı etkileyen ekonomik bunalım (çünkü, az gelişmiş kapitalist İtalya'yla çok gelişmiş kapitalist Almanya'nın Faşizm ve Nazizm belâlalarına sürüklenmelerinin ve bütün dünyayı kana ve gözyaşına boğmalarının en önemli nedenleri arasında bu da vardır); içte 1928'de yapılan harf devrimi (çünkü bu devrim, yalnızca bir abece değişimi değil, bir kültür devrimidir); bitiren de, dışta 1939'da II. Dünya Savaşı'nın patlaması (çünkü bu savaşın, genç cumhuriyetin ve kültürünün kendisini güçlendirmesini kesintiye uğratması ve savaş sonrası yöneleceği siyasal rejimleri belirleyici neden olması bakımından çok büyük önemi vardır); içte, 1938'de Atatürk'ün ölümüdür (çünkü bu tarihten sonra, genç Cumhuriyet'in çağdaşlaşması sorgulanmaya başlayacak, siya-

* Bu yazı, bir "kolaj" denemesidir; alıntılardaki dil ve yazım özellikleri korunmuştur. Köşeli ayraç içindeki adlar, şairlerin 30'lu yıllarda yayımladığı kitapların adlarıdır. Tırnak içine alınmamış yargılar benimdir. Genellikle, anılan şairin tüm şiiri değil, 30'lu yıllardaki şiir özellikleri ir-
delenmiştir.

sal ve kültürel bakımlardan bu günü biçimlendiren süreç başlayacaktır).

1930'lar, Cumhuriyet döneminin de en ilginç yıllarıdır, hem tarih bakımından hem de kültür ve yazın, dolayısıyla şiir bakımından. Dersim ve Menemen'de gerici ayaklanmalar ve bastırılmaları, Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşu ve kapanışı (1930), Mustafa Kemal'in 3. kez Cumhurbaşkanı seçilişi, Ölçüler Yasası'nın kabul edilişi, M. Ertuğrul'un ilk ortak yapım olarak *İstanbul Sokaklarında* filmi (1931); ezanın Türkçe okunmaya başlanması, Türk Tarih ve Dil kurumlarının kuruluşu, Türkiye'nin Cemiyet-i Akvam'a (Uluslar Topluluğu) girişi, M. Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* filminin çekilişi, Halkevleri'nin kuruluşu, Keriman Hâlis'in "dünya güzeli" seçilişi, Birinci Dil Kurultayı'nın Dolmabahçe Sarayı'nda toplanışı (1932); Birinci Beş Yıllık Plan'ın uygulanmaya başlaması, Bursa'da Türkçe ezanı protesto kalkışması ve M. Kemal'in ünlü Bursa Nutku'nu söylemesi, Samsun-Çarşamba demiryolunun devletçe satın alınması, başbakanlığın yasayla yeniden düzenlenmesi, "Hava Yolları Devlet İşletmesi İdaresi"nin, Sümerbank'ın kuruluşu, İstanbul Dârülfünunu'nun "ilga" edilerek yeni üniversitenin kuruluşu (1933); Soyadı Yasası'nın kabulü ve Mustafa Kemal'e "Atatürk" soyadının verililişi, Basma Yazı ve Resimleri Derleme Kanunu'nun, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'nun, Lâkap ve Unvanların Kaldırılmasına Dair Kanun'un kabulü, İzmit kâğıt ve Paşabahçe cam fabrikalarının açılması, 2. Dil Kurultayı, Türk kadınına milletvekili seçilme hak-

kının verililiŖi (1934); Cuma tatilinin Pazar'a alınıŖı, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin kurulması, Türk Mason Derneği'nin kendi kendisini "lağv" etmesi (1935); Telefon Ŗirketi'nin satın alınıŖı, SmipaŖazde Sezâi Bey'in ve Mehmet Âkif Ersoy'un lm, Türk bayrağı yasasının kabulü, Montrö AnlaŖması'nın imzası, İktisat Fakültesi'nin kuruluŖu (1936); Abdülhak Hâmid Tarhan'ın lm, Hatay'ın bağımsızlığına kavuŖması, Ziraat Bankası'nın kuruluŖu, Türk Tarih Kurultayı ve Türk Dil Kurultayı'nın toplanıŖı, Celâl Bayar'ın baŖbakan oluŖu (1937), Balkan Paktı kurulma hazırlıklarının baŖlaması, Türk-Yunan Dostluk AnlaŖması'nın imzalanması, "Yüzellilikler" in baęıŖlanarak yurda dönmelerine izini verilmesi, Türk ordusunun Hatay'a girmesi, Atatürk'ün hastalığının ciddileŖmesi ve lm, İsmet İnönü'nün CumhurbaŖkanı, Hasan li Yücel'in Millî Eğitim Bakanı oluŖu (1938), İstanbul Tramvay ve Tnel İdare-si'nin satın alınıŖı, Hatay'ın anayurda katılması, Erzincan depremi, II. Dünya SavaŖı'nın patlaması (1939) gibi olaylar, bu on yılın zyapısını belirleyen olaylardır.

"Atatürk devrimleri"nin arka arkaya yapıldığı, karŖı-devrimlerin tezghlanmaya alıŖıldıęı, dünyada FaŖizm'in giderek güçlendiği; buna kŖut olarak da ülke içinde dŖnenlerin, yazıncıların ve sanatçıların da pusulalarını bu dıŖ geliŖmenin çekiminden uzak tutamayarak, ya bu geliŖmenin dmen suyunda seyretmeye baŖladıkları ya da çekim alanının dıŖında kalıp ona karŖı çıkararak söylemlerini geliŖtirdikleri yıllar...

1.2. 30'larda Şiirin Genel Görünümü

1930'larda Türk şiiri çeşitli yönelimlerle renklenmeye başlar; buna karşılık kalıcı, gelecek dönemleri yönlendirici "büyük" şairlerin ortaya çıktığını söylemek güçtür. Millî Edebiyat Dönemi'nin (1911) etkileri, bir az da bu dönemdeki siyasal uyanışın ve coşkunun etkisiyle sürerken, ulusal izlekleri ve söylemi izleyen ve bu izleğe bireyselliği ve kentli insanı katan şairler, çok büyük bir varlık gösteremezler. Serbest nazımda, sosyalist tema ve söylemleri kullanan şairler sayıca azdır ve hemen hepsi Nâzım Hikmet'in kaçınılmaz etkilerini yansıtırlar. Bireysel duyguları şiirlerinin temel çıkış noktası olarak alan, kentli insanın dünyasını her hangi bir öğretiye yaslanmadan bireysel boyutuyla şiirleştiren, Batı'daki şiir akımlarını günü gününe, bir az da öykünme düzeyinde yansıtan şairlerse oldukça çoktur. Dinsel ve öğretici söylemi benimseyen az sayıda şair, şiir adına düzeyli örnekler ortaya koymaktan uzaktırlar; daha çok eskiden gelen etkileri taşıyan, öğretici, duyarlıktan uzak örnekler yayımlarlar. Dönemin tartışmalar yaratan "olay"ı, Garip üçlüsünün şiirlerini yayımlamaya başlamalarıdır.

2.1. Millî Edebiyat Dönemi Ardılları

XX. yüzyıla girerken Millî Edebiyat akımının ateşleyicisi Mehmet Emin Yurdakul'a *"Ben bir Türk'üm, dinim, cinsim uludur / Sinem, özüm ateş ile doludur / İnsan olan vatanının kuldur / Türk evlâdı evde durmaz, giderim"* dizelerini yazdıran; ülkede büyük bir kaygı ve coşku yaratan Türk-Yunan savaşı, Nâmık Kemal'den beri sü-

regelen, o dönemde adı konmamış ulusçuluk düşüncesinin su yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Şiirde ulusallık; konuda genel ulusal-siyasal temaların ulusal-bireysel planda işlenmesi, halkın konuşma dilinin kullanılarak iletinin her sınıftan insana ulaşmasını sağlamasının amaçlanması, ulusal ölçü olarak “hece ölçü”sünün yeğlenmesi, biçimde halk edebiyatı biçimlerinin (Mehmet Emin başka biçimler de kullanmıştır) yeğlenmesi gibi özelliklerin şiirde egemen olmasıdır. Bunlardan dilde halk dilinin temel olarak alınması ve hece ölçüsünün yaygınlaşarak tek ölçü durumuna gelmesi, halk şiirinin biçimlerinden başka nazım biçimleri ve birimlerinin kullanılması özellikleri, sonraki dönemlerdeki dil ve biçim anlayışını da belirleyecektir.

30’ların bu kümeye giren şairlerinin ortak özellikleri de yalın dil, hece ölçüsü ve ulusal biçimlerden koşmayı kullanmalarıdır:

Behçet Kemal Çağlar, bu dönemdeki şiir anlayışını, “Ben edebiyatımızı umumiyetle iki janra ayırıyorum: Hava ve heves edebiyatı ve dâvâ edebiyatı” diye açıklamaktadır. Behçet Kemal’in dönemin genel olarak hemen her şairinde görünen, “imgeleri, uyağın peşinden giderek oluşturma” özelliği, “dâvâ edebiyatı”na yönelmesi, Cumhuriyet devrimleriyle ve Atatürk’le ilgili şiirlerine “resmî şiir” diye de nitelenebilecek bir söylev edâsının egemen olmasına yol açmıştır. Anadolu ve köy yaşamını konu alan şiirlerinde ise, gerçekçilik, duygusallığın altında ezilerek örtülmektedir. Çağlar’ın aşk konulu şiirleri de aynı nedenlerle, coşkulu ve

söylev edâlî bir söylemle yazılmıştır. (Erci-
yas'tan Kopan Çığ [1932], *Burda Bir Kalb Çarpıyor*
[1933])

Orda seni anlayan, arayan Sakarya var...

Siz Türksünüz dünyanın sonu gelene kadar!

Hasretsin, yatağına dön, çarpın, dövün, Tuna!

Türkü gördükçe seslen, Türklükle övün, Tuna!

(“Hey Tuna, Tuna!”)

(Faruk Nafiz) “Çamlıbel’in sanatında üçün-
cü dönem, 1930’dan sonradır. Şair kırkını geç-
meden hayata yaşlanmış gözlerle bakmış,
1933’lerde bütün şiirlerinden seçme yaparak
hazırladığı kitaba *Bir Ömür Böyle Geçti* (1933; 5.
bas. 1972) adını vermiştir. Geçen zamanın beğ-
eni ölçülerinde yarattığı değişimlere karşın şiiri-
ni yeni olanaklara götürememenin yarattığı
kaygıları gizleyemediği bu dönemde, ‘düşen
yaprakların arkasında çırpınan bir dal’ gibi
baktığı şiirlerinde ‘zamanın zulmedeceğini’ dü-
şünerek acı duyar:

Sanat bahar günümde çiçekli bir fidandı

Kış gelince bir balta altında parçalandı...

Dün gölge veren ağaç, bu gün ocakta yandı,

Şimdi bir yan bakan yok, kül olan hünerime”¹

Mustafa Seyit Sutüven, şiir ve şair konu-
sunda, “Şekil, lisan vesaire muvaffakiyeti bir
san’atkâr için fazla meziyyet sayılmaz. Bunlar
tabiî şartlardır. Şiiri o kadar geniş telâkkisiyle
anlamak isterim ki, daima realist bir şairin me-
lânkoliye kapıldığı müstesnâ bir ânında, men-
sup olduğu mektebe ihanet korkusuyla, bunu

1 Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı / Meşrutiyet Dö-
nemi*, May Yayınları, 1976, s. 227-228.

terennüm etmemesine dahi şaşarım. Bence şair; sevdiğine aşklarını, semâya felsefelerini, cemiyete doktrinlerini; her şey için her duygusunu, her düşündüğünü, her seçtiği surette haykırabilir," demektedir.¹ Söylencesel ve mitolojik adlar kullanarak, dıştan gelen etkileri tümüyle iç dünyasının duygulanımlarına dönüştürerek, ulusallıktan uzaklaşıp daha çok düşlemsel bir duygu atmosferi kurarak "egzotik kılmaya" çalıştığı ilk şiirleri "*Sutüven*" (1934) ve "*Orşelim Kızları*" ile ün kazanır, ama bu başarısını daha sonraki şiirlerinde pek sürdüremez:

Gitti genç delikanlılar Babil'e;

Gitti erkek olan çocuklar bile;

Bir solukta boşaldı Kenaneli.

(...)

İhtiyarladılar, harap oldular...

Hurma bahçelerinde ceylân kadar,

Put kadar güzel Orşelim kızları...

("Orşelim Kızları")

Ahmet Kutsi Tecer, hece ölçüsünü, konusuna ve dil musikisine en uygun biçimde düzenleyerek, bu ölçünün halk şiirinin sesinden kurtulmasını sağlayan şairlerdendir. "... ne olursa olsun, Ahmet Kutsi'nin tinsel önemsemediği, bir tür mezafik kaygıyı dile getirmek istediği, söylenebilir. Bilinmeyenin sesi ('Nerdesin' şiiri dışındaki) başka şiirlerinde de görülmektedir çünkü."² Ahmet Kutsi Tecer, "dış

1 M. Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı*, Kanaat Kitabevi, 1938, s. 298.

2 Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yay., 1993, s. 1295.

âleme ve eşyaya yer verir, fakat onlarda da ifâde tarzı 'çıplak'tır. Benzetme ve sıfatlara az rastlanır. Bu bakımdan, Tecer'in üslûbuyla Sabri Esat'ınki arasında tezat vardır. 'Odalar ve Sofalar' şairinin teferruatla oynamasına ve oyalanmasına karşılık, Tecer, âdetâ tabiat ve eşyanın arasından geçer. Onu ilgilendiren, bu geçişin bıraktığı tatlı veya acı intibalardır."¹ (Şiirler [1932])

*Geçti yaz günlerinin güzelliği,
Açık pencereler, damlar, bahçeler...
Her şey ne sıcaktı, her şey ne iyi.
Hattâ o karanlık, aysız geceler.*
(“Kış Düşünceleri”)

Zeki Ömer Defne, şiir söylemi bakımından Tecer'i andıran bir biçem geliştirir. Anılardan doğaya dek yaşamın duygulanımlarını, izlenimlerini, mecazlara da yaslanarak betimler. Şiir sesi bakımından yer yer halk şiirinin sesini yansıtarak halk şiirinden aldıklarını çağdaş şiirin gereklerine uyarlayarak dönemin hececi şairlerine katılır.

*Sular köklere çekildi... Yağdı kar,
Bir başka şarkıya başladı dallar...
Ağaç ne söylerse hoş söyler, kabul.
Gerçi şarkılığına bu da bir şarkı.
Gelgelelim nerde bu nerde bahar...*
(“Bahçelerde Kış Şarkısı”)

Salih Zeki Aktay'ın “Yunan mitolojisinden esinlenerek yazdığı şiirler, edebiyatımızda ‘Nev-Yunanîlik’in örneklerinden sayıldı. Bu

1 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II*, Baha Matbaası, 1965, s. 50-51.

şairler ilk gördüğü ilgiyi sonra bulamadı. Ak-
tay, 1944'te *Hallac-ı Mansur* adlı oyunu ile İslam tasavvufuna yönelmeye çalıştı. Ne Yunan mitolojisinin ne de İslam tasavvufunun derinliklerine inebildi."¹ "... edebiyatımıza eski Grek edebiyatının zevkini ve ilhamlarını geniş bir şekilde getiren ilk şair Salih Zeki'dir. (...) Şekilde, renkte, çok kere mevzuda yunanî olmakla beraber, dilde ve ruhta tamamıyla Türk'tür. (...) Bu şiirler, bir kere, sert ve kemikli bir şekilden, gürültülü mısrağdan nefret eder; bağırıp çağırmayı, frapan kelimelerle göz almayı, tunçtan kafiyeyle kulak çelmeyi sevmez."² Bununla birlikte Salih Zeki'nin şiirlerinde, içtenliğin ihmal edildiği, bunun yeri-niye başta Yunan mitologyası olmak üzere bizden olmayan çağrışımların, göndermelerin ve anıştırmaların aldığını söylemek gerekir. (*Persebon* [1930]; *Asya Şarkıları* [1933]; *Pınar* [1936]; *Rüzgâr* [1938]).

*Mahmur kadınlar yatan Korent'in bağlarında
Serilir çimenlere perilerin gölgesi.
Narsis'in aksi kalan gümüş menbalarında
Yükselir gizli gizli bir satirin nefesi.*

Hamit Mâcit Selekler, 30'lu yıllarda *Servet-i Fünun*'da şiir yayımlamaya başlar; "Hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerinde, aşk, yurt güzellikleri ve tarihi olayları işleyen Selekler, 1930-1945 dönemi şiirimizin temsilcilerinden biridir. Mısralarında ses ve âhenge, buluşlarında inceliğe

1 Mehmet Çetin, *Tanzimattan Bugüne Türk Şiir Antolojisi I*, Birleşik Dağıtım-Kitabevi, Ankara, s. 170.

2 Vasfi Mahir Kocatürk, *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Yayınevi, 1970, s. 832-833.

dikkat etmiştir.”¹ Necatigil, *Varlık*’ın 798. sayısında (Mart 1978) Selekler’i şöyle yorumluyor: “Kişinin duygusal yanı, yurt güzellikleri, tarih gururu; gönülden bağlılıklar içe sinmiş, kan-bakış ve hâtıra olmuş, ruh kazanmış ve Hamit Mâcit bunları durulmuş-arınmış, pek güzel bir dille dile getirmişti.”²

Hatıramda o gün asla solmayan nakış

Akdeniz’e ulaşılmış, İzmir alınmış.

Yine eski günler olsa seninle birlik.

Sevinirdik, sevinirdik, çok sevinirdik.

(“Sabah”)

2.2. Toplumcu Tema ve Söylemleri Kullananlar

Nâzım Hikmet bu dönemde, kitap yayımlama açısından en verimli şairdir. İlk şiirlerini Millî Edebiyat şairlerinden etkilenererek hece ölçüsüyle ve koşma biçiminde yazar; 30’lu yıllardaysa artık serbest şiirin en iyi şairidir. “Nâzım Hikmet, sanayileşmenin yarattığı ve yabancısı olduğumuz ama katılmayı da istediğimiz yeni dünya düzenine Marxçı açıdan bakan bir şairdi. Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin toplumsal ve siyasal sorunlarına da bu açıdan yaklaştı. İşçi sınıfı ve genel anlamda emekçiler, makineleşmek, teknolojik gelişmeler, emeğin sömürüsü, halkların kendi yazgılarını belirleme hakkı gibi kendi dünya görüşünün kapsamındaki konuları da şiirlerine işledi. Bir şair olarak sanatsal kaygılarına Marxçı estetik çözüm aradı. Buna göre yeni bir dünya düzeninin, yeni bir yaşama tarzının şiiri

1 Mehmet Çetin, a.g.y., s. 304.

2 Aktaran: Mahir Ünlü, Ömer Özcan, *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, 2. kitap, İnkılâp Kitabevi, 1988, s. 71.

de yeni olmalıydı.”¹ Nihad Sâmi Banarlı’ya göre, “... kendini sol inanışlara kaptırarak eser veren, fakat san’at ve lisan kudreti bakımından çığır açacak ölçüde kuvvetli bir varlık ve şahsiyet gösteren ilk mühim şair Nâzım Hikmet Ran’dır. (...) En kuvvetli tarafı ise, Türk diline, belki taklit ettiği şairlerin kendi dillerine verebildikleri âhenkten çok daha üstün bir ses getirişi idi. (...) Türk edebiyatında daha önce de görülmüş olan ‘serbest nazım’ ve ‘serbest vezin’ temayüllerinden büyük farklarla ayrılan bu kuvvetli hareket, şiirde tam mânâsıyla bir ses ve söz anlaşmasının neticesiydi. Yalnız bu şiirin sözlerinde çok defa ruha hitap eden musıkînin içlerde iz bırakan sesleri değil, orkestra, bando hattâ cazband gibi, daha çok kulakları vazifelendiren musikî kalabalıklarının ‘ses fazlalıkları’ vardır.”² (...) Nâzım Hikmet şiirlerini bazan gizli bir aruzla, bazan heceyi andıran satırlarla, fakat her zaman ve her yerde fırsat buldukça tekrarladığı kafiye, hatta rediflerle seslendiriyordu. Ayrıca mısralarını tam ve yarım sesli birtakım iç kafiyeyle zenginleştiriyor, bu satırları eski Dede Korkut hikâyelerinin âhenkli söylenişinden, yahut halk şiirlerimizin tek bir kafiye bulunca şiiri yaratan tarihî söyleyişinden ilham almış gibi, kolay sıralıyordu.”³ Tur-

1 Eray Canberk, “Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bakış”, *Şiir ve Şiir Kuramları Üzerine Söylemler* ortak kitabı içinde; Düzlem Yay., 1996, s. 147.

2 Nihad Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, c. II, Devlet Kitapları, 1971, s. 1251-1252.

3 Üç noktadan sonraki cümleleri, Şükran Kurdakul, Ataol Behramoğlu’nun Banarlı’nın *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*’nden alarak *Sanat Emeği* dergisinin Haziran 1978 sayısında kullandığını (*Çağdaş Türk Edebiyatı / Cumhuriyet Dönemi*, Broy Yay., 1987, s. 63) belirtiyor, 10 numaralı dipnotundaki kaynakta ise bu cümleler yok!

gut Uyar, "Tekniği (...) çağdaştır, ama savruktur bir az. Nâzım'ın şiir tekniği bir takım aşırılıklar, bile bile yapılan abartmalar dışında, olağandır, insanîdir. Hiç düşünülmeden seçilmiş –daha doğrusu seçilmeden alınıvermiş– bolca, sorumsuz ve kolay kafiyeyle dayanır; geleneksel halk şiiri kolaylığına. Bu kolaylığı ayrıcalık durumuna getiren; Nâzım'ın dünyaya bakışındaki ayrılık ve bu ayrılığın uygun duyarlılığıdır (...) Onun zayıf, hattâ çoğu zaman sudan ve komik olan kafiye-leri, görüntü tazeliği ve kurma ustalığı yüzünden göze batmaz; gerekli hale bile gelir. (...) Hiç şüphesiz Nâzım'ın şiirinden, inandığı öğreti ile ilgili öğeler çıkartılabilir. Daha doğrusu onun şiiri, bütünü ile bu inancın saptamalarının, uygulanmalarının sonuçlarıdır. Romantizmi bile bu bakımdan yepyeni bir maddeci romantizm sayılmalıdır,"¹ diye yorumlamaktadır şairi. Şairin kendisi, uyak konusunda şunları söyler: "Yalnız satırların dahili ahengi değil, aynı zamanda satırların arasındaki ahenge ve imtizaca da dikkat etmek lâzımdır. Bundan başka kafiye-lerin mevkiini tayin etmek meselesi gayet mühimdir. Kafiye kafiye için değil, muayyen bir maksat için yapılır. Teşbih ve hayallerde, mücerret mefhumlara müşahhas teşbih, müşahhas mefhumlara mücerret teşbih bulmak hususuna dikkat edilmelidir."²

(1+1=1 [Nail V. ile; 1930]; *Varan* 3 [1930]; *Sesini Kaybeden Şehir* [1931]; *Gece Gelen Telgraf* [1932]; *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* [1932]; *Ta-*

1 Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, Ada Yay., 1983, s. 65-72.

2 Nazım Hikmet, "Yeni Şairlere Dair" (1929); *Yazılar I* kitabı içinde, Adam Yay., 1987, s. 32.

ranta Babu'ya Mektuplar [1935]; *Portreler* [1935]; *Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı* [1936]).

Gece gelen telgraf

Dört heceden ibaretti:

"VEFAT ETTİ."

İmza yok.

Bu dört hece bile çok.

Bakıyorum duvara:

duvarda bir yara

—duvarda bir resim—

vefat edenin.

elimle çizmişim.

("Gece Gelen Telgraf")

Asıl ününü coşumcu-gerçekçilik adı verilebilecek yöntemle yazdığı öykülerle yapan **Sabahattin Ali**'nin, tek şiir kitabı olan *Dağlar ve Rüzgâr*'da derlediği "28 şiirini 1931-34 yılları arasında yazdığını görüyoruz. 1932 yılında ise 8 şiir yazmış. Bunların temalarına bakılırsa, çoğunun hapisanede yazıldığı, hele 1932-33 yıllarında yazılanların hapisteki duygu ve izlenimlerini yansıttığı açıkça görülmektedir. // Hikâyelerinde de yansıdığını gördüğümüz bu sıkıntıların temelindeki melânkolik bir mizacın dalgalanmaları, başlıbaşına bu adı taşıyan bir şiiri ile de ifade edilmiştir."¹ "Sabahattin Ali yazmaya başladığında hececi şiir egemendir. Savaş yıllarının duygusallığı idealist bir romantizmle birleşerek sık bir memleket edebiyatının gelişmesine yol açmıştır. (...) Sabahattin Ali'nin şiiri bu bağlamda öz ve biçim olarak dönemin

1 Tahir Alangu, "Sabahattin Ali Üzerine", *Değirmen / Dağlar ve Rüzgâr* kitabının ön yazısı, Varlık Yay., 1965, s. 13.

tipik özelliklerini taşır. Genelde hececi şiirin içinde, memleketçi edebiyatın dışındadır. Söyleyişte ise, halk şiirinin etkisinde. Bu etki, şiirlerinde halk şiirinin geleneksel sesini yakalamak biçiminde somutlaşır. Yalın bir tanımlamayla ben'in şiiridir Sabahattin Ali'nin şiirleri. Aşk, yalnızlık, umutsuzluk, karamsarlık, şiirinin başlıca temleridir."¹ (*Dağlar ve Rüzgâr* [1934])

Ey yâr, bu mektubu aldığın demde

Kara topraklara verdim kendini...

Her şey bana engel oldu âlemde.

Bir coşkun nehirdim, yıktım bendimi.

("Son Mektup")

İlhami Bekir'in "Nâzım Hikmet'ten, özellikle toplumsal konulara yaklaşım konusunda etkilendiği bir gerçektir. Bireysel duygulardan, tek insandan yola çıkması, kadın-erkek ilişkisine ve aşka ağırlık vermesi, zaman zaman bozuk düzene kafa tutan bireysel çıkışları, zaman zaman gizemciliğe yaklaşan hoşgörüsü ve anlatımcılığa, betimlemeye ağırlık veren deyiş biçimi, İlhami Bekir'i Nâzım Hikmet'ten ayıran en önemli özelliklerdir."² (*Birinci Forma* [1930]; *Herhangibir Şiir Kitabıdır* [1931]; *Mustafa Kemal* [1933]; *Olduğu Gibi* [1935])

Ey!

İhtiyar güzel Çinlimizi

Canevinden vuran mermi!

Fransız kadınların

1 Attila Özkırımlı, *Cumhuriyet'ten Bu Yana Türk Edebiyatı*, Gösteri dergisi eki, 1985. Aktaran: Mahir Ünlü-Ömer Özcan, agy., s. 300.

2 Eray Canberk, *Milliyet Sanat Dergisi*, 16 Temmuz 1979, Aktaran: Mahir Ünlü-Ömer Özcan, agy., s. 350.

Cephede asker olsun diye

doğuracaksa yarın

Dilerim

Mantarlaşıp yosunlaşarak (./.)

Kurusun kara rahm'i!

(“Sağ Kalabilirsek”)

2.3. Kentli İnsanı Özgün ve Bireysel Yönden Şiirleştirenler

“Geçmiş Yaz”, “Bir Tepeden”, “Erenköyü’nde Bahar” gibi ünlü şiirlerini bu dönemde yayımlayan **Yahya Kemal**, insanı tarih ve kültür boyutlarıyla şiirleştirir. “... şiirsel mayası bakımından soylu bir Türk şairidir Yahya Kemal. Daha doğrusu bir Osmanlı şairi. Bu Osmanlılığı da ‘Eski Şiirin Rüzgârı’yla gelen bir Osmanlılık değildir. Dilinden, vezninden, tarzından gelmez. Şiirleri Osmanlı kavramının bütün özelliklerini, niteliklerini taşır. Ömrü boyunca (şiirsel ömrü), bir kültür yokluğunun, ulusun kendi yaratıp geliştirdiği, salt kendi değerlerine dayanan bir kültürün yokluğunun azabını duyar. Bu yüzden epik şiirlere yönelir. İstanbul’dan bir mit çıkarmaya yönelir. (...) Hele batıyı gördükten, daha doğrusu batıyla temas geldikten sonra, bir mirasa yaslanmanın rahatlığını ve gerekliliğini daha iyi farkederek. Ortalıkta vef köksüz bulur kendini. ‘Kötü mazide âti olmak’ onu bu duygudan kurtarmaya yetmez.”¹ Bu nedenle hem eski şiiri noktalayan Divan biçimi şiirleri, hem de yeni dil ve biçimdeki şiirleri yazmıştır. Bunların arasındaki (aruz ölçüsü bir yana) tek ortak nokta, kendi tarih ve kültürümüzün insanının çerçevesini çizme öz-

¹ Turgut Uyar, agy., s. 26-27.

lemidir. Her iki tarz şiirlerinde de dilde, ölçüde, uyakta yetkinlikçilik anlayışıyla bir yandan dilin musikisini yakalamaya çalışırken, bir yandan da bu düşünsel çekirdiği yeşertmeye çalışır.

İstanbul'un öyledir bahârı;

Bir aşk oluverdi âşinâlık...

Aylarca hayâl içinde kaldık;

Zannımca Erenköyü'nde artık

Görmez felek öyle bir bahârı

(“Erenköyü’nde Bahar”)

Ahmet Hamdi Tanpınar, öğrencisi olduğu Yahya Kemal gibi, ama asıl önemi tarihsel boyut yerine “zaman” boyutuna vererek, insanı soyut bir öznel dünyada işler. Onda konu, ustasından daha az önemsenir; o daha çok, dil musikisini “salt şiir”e varmak için yaratmaya çalışır. “Ahmet Hamdi üç dört şiiri dışında dörtlü kuruluşlarda rahat eden bir şairdir. Genellikle hecenin 6-5 ve 4-4 kalıplarını kullanırken ölçüye sığınmaz. Sözcüklerdeki sesli sessiz harflerin uyumunu göz önünde tutarak içten içe bir musikinin peşine düştüğü bellidir. Kendi deyişiyle ‘dilın asıl ve saf oyunları’na aykırı gördüğü engellerden, pürüzlerden kurtulmaya çalışır. Sabırlı bir sözcük arayıcısıdır. Uzun deneyler, yazıp bozmalar sonunda okuyanlarda ‘hayret ve heyecan çılgılığı’ koparacak düzeyi bulduğu sanısına varana kadar sürer çalışmaları. Bu nedenle kitabındaki bir çok şiiri, dergilerde çıktıktan sonra düzeltmelerden geçirmiştir.”¹

1 Şükran Kurdakul, a.g.y., s. 103.

*Bir gün İcadiye’de veya Sultantepe’de.
Bir beste kanatlanır, birden olduğun yerde
Bir kâinat açılır geniş, sonsuz, büyüü.
Bu günüün rüzgârında yıkanan mazi gülü
Dağılır yaprak yaprak hayâlindeki suya
Bir başka gözle bakarsın ömür denen uykuya...*
(“Bir Gün İcadiye’de”)

Ahmet Muhip Dıranas, “Fransız şair Baudelaire’in ve buna bağlı olarak simgecilğin etkisinde kaldı. Etkisinde kaldığı, çizgisini sürdürdüğü şairlerin zaman, doğa, fizikötesi yorumlarının ‘ortalaması’ zengin bir içsellikle şiirinde belirir. Bütüncül şiir anlayışını sürdürerek, dizeyi anlam ve söyleyiş açısından önemseyerek, hece ölçüsünü, nazım biçimlerini ve şiir diline kazandırdığı yeni kelimeleri ustaca kullanarak biçim yetkinliğine ulaştı.”¹

*Uçuşuyor, duran bir ân’ın havasında
Işıktan kuşları bir akşam selherinin;
Gündüzün geceyle buluşan noktasında
Yaklaşıyor musikîsi eteklerinin*
(“Selâm”)

Cahit Sıtkı Tarancı, ölüm izleğini yaşama sevinci bağlamında dile getirir; onun şiirinde insanın “zamanı”, tarihsel ya da kültürel yaklaşımla değil, yaşlanma, ölümün yaklaşması, birçok şeyi yaşayamamış olma, pişmanlık gibi duygu ve korkuları dile getirilerek işlenir. “İlk şiirlerinde kendi şuuraltını alaca karanlık bir âlem gibi yoklayan Cahit Sıtkı Tarancı’da, daha bu devirden itibaren saz ve tekke şâirlerinden gelen bir taraf vardır. (...) İkinci devre şiirlerinin-

1 Eray Canberk, agy., 150-151.

de (C.H.P. şiir mükâfatını kazanan Otuz Beş Yaş) Verlaine'in kıvrak lirizmine varmasa bile, ona yakın bir duyuşa erer. Tarancı'nın şiiri daha ziyade örtülü bir merhametin ifadesi olan bir intimisme'in, bir iyileşme sıtmasına benzeyen küçük ihsasların ve saadet hülyalarının şiiridir. Bu intimisme ve ürpermeler ölüm düşüncesiyle yazdığı şiirlerde bir çeşit büyük ses kazanır, hattâ denebilir ki, ilk şiirlerinden biri olan ve halk şiirimizle temastan doğmuş hissini veren Sanatkârın Ölümü manzumesinden beri onun şiiri ölümün aynasında küçük ve dağınık tuşlarla bütün hayatı ve insan kaderini toplar, (...) Cahit Sıtkı'da bu ölüm korkusu vardır."¹ Cahit Sıtkı, şiir konusunda şunları söylüyor: "Şiir, kelimelerle güzel şekiller kurmak sanatıdır. Ama kelime nedir? Annedir, dosttur, kadettir, hasrettir, hayaldir; yani mânâsı, tedaisi, bir gölgesi, hattâ bir rengi ve adı olan hayaldir. Kelime, insanoğlundan haber verir. İnsanoğlunu işlemek her sanatkârın boynunun borcudur. (...) Şairin hisleri, fikirleri, hayalleri, dünya görüşü, felsefesi, şahsiyeti, her şeyi şiirde belli olur."² (Ömrümde Sükût [1933])

Ne doğan güne hükmüm geçer.

Ne halden anlayan bulunur:

Ah, aklımdan ölümüim geçer;

Sonra bu kuş, bu bahçe, bu nur.

("Gün Eksilmesin Pencereyden")

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler* kitabı içinde, Dergâh Yay., 2. bas., 1977, s.114.

2 Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, 15 Kasım 1956. Aktaran: Mahir Ünlü-Ömer Özcan, agy., s. 193.

“Yedi Meşaleciler’in şiire en sadık şairi **Ziya Osman** (Saba), çocukluk özlemi, anılara düşkünlük, ev-aile sevgisi, yoksul yaşamalara karşı utanç ve acıma, Tanrı’ya kulluk, kadere boyun eğiş, küçük mutluluklarla yetinme, ölüm yakınlığı, öte dünya özlemi gibi konuları işledi.”¹ Şiirlerinde duyarlılığı değil duygusallığı ve içtenliği arayan Saba’nın, özel bir şiir dili yaratmayı değil, konuşma dilinin şiirselliğini bulmayı amaçladığı söylenebilir.

Hayat! Ömrüm boyunca bana sunduğun keder.

Mektep karyolasında sessiz ağlayan çocuk.

Biteviye yağmurlu geçen günler.

Akşamlarla içimi dolduran mahzunluk.

(“Hayat! Ömrüm boyunca”)

Sabri Esat Siyavuşgil’in şiirleri, “... bizde dar ve maddi bir eşya âlemine hapsolmuş can sıkıntısını gidermek için eline geçen şeylerle oynayışı intibahı uyandırıyor. Bu, insan ruhunu yücelten derin ve ulvî duyguların ölümü demektir. (...) bu duyuş tarzı, insanı her şeyin günlük, ve alelâde hale geldiği, fikrin teferruat içinde kaybolduğu gazeteye götürür.”² Bu nedenle Siyavuşgil, daha çok dış dünyayı ayrıntıyla betimlerken dış dünyanın insan ruhundaki yansımalarını gözardı ettiği için de, yalnızca sözcüklere ve uyaklara bağlı bir şiir söylemi geliştirir. Bu da, ölçüyü ve öteki biçim öğelerini ne denli ustaca kullanırsa kullansın, onun,

1 Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık yay., 16. Bas., s. 285.

2 Mehmet Kaplan, agy., s. 46.

“şiiirinin özü”ne varmasını engeller. (*Odalar ve Sofalar* [1938])

*Hepsi bir hikâyeden bahseder satır satır,
Duvarlarda dizilen resim çerçeveleri.
İnce boyunlarını tevekkülle uzatır,
Konsol üstünde çölün uydurma develeri*

(“Resimler ve Biblolar”)

Yaşar Nabi Nayır, genel olarak 7+7 hece ölçüsü kullanımının başarılı örneklerini vererek, akıcı bir şiir dili kurar; ancak, “Yaşar Nabi’nin ilk kitabı *Kahramanlar*’daki şiirlerin usta bir yanı yok. ‘Ben’ bölümündeki Ben, İsyan, Yılan gibi parçalar, onun Tevfik Fikret’i çok sevdiğini gösteriyor. Bir düşünce şiirine, hatta ülkücü bir şiire geçecek sanısını uyandırıyor okuyanda. (...) Bir aşk şarkısıdır Onar Mısra. Yer yer magazin öğelerine dönüşmesine rağmen şairin asıl yapıtı budur. Yaşar Nabi düşünce şiirini bırakmış(tır). (...) Onar mısra ile dili, aşk ve günöbirlik hayatın getirdiğı duygularla ‘oya gibi’ işlemiştir.”¹ (*Onar Mısra* [1932])

*Rüyalarım, içinde sen olduğun geceler
–Vücudum şiltelerin emerek hazlarını
Rüyalarım içinde sen olduğun geceler.
Bana ölüm gibi hissettirir yarını.*

(“Rüyalarım”)

Cevdet Kudret, kitabı *Birinci Perde*’nin 1929’da yayımlanmasına karşın bu dönemin şairi sayılır. Genel olarak sıradan bireyin duygula-

1 Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, Aktaran: Mahir Ünlü-Ömer Özcan, agy., s. 236.

rını, yaşam deneyimlerini, yalın bir anlatımla yansıtır. Dönemin pek çok şairinde gözlemlenen karamsarlık, yaşama bir yılgı perdesinin arkasından bakış, onun şiirlerindeki izleklerin başında gelir. Kendi deyişiyle, “İşte bu yüzdendir ki, benim anladığın edebiyat, cemiyet içinde ve cemiyet içindir. Tetkik ve müşahade bu san’atın özünü teşkil eder, her şey ondan doğar.”

*Şimdi sonu gelmez maviliklerde
Yağmurlar ruhumu yıkamaktadır;
Tenimin ruhumdan koptuğu yerde
Bir gizli fâcia kanamaktadır.*

(“On Ölüm Şarkısı/IX”)

Vasfi Mahir Kocatürk’ün “âhenkli fakat sert mısraları ulusal konuları haykırırken, kulaklarımızda gerçekten tunç seslerinin yankılarını uyandırmıyor değil. Belli ki şair büyük devrimi çok candan duyarak yazmış. Hele Türk askerlerini öven mısraları, tozu dumana katarak geçen ordumuzu bütün heybetiyle gözler önünde canlandırıyor.”¹ Şiirlerinde gözlemden çok coşumcu nitelikler taşıyan düşlemgücüne dayanan şair, uyağa bağlılığı nedeniyle yaşamdan uzak düşen bir söylemi benimser; bu özelliği koşut olarak da yapay sayılabilecek bir şiir dili oluşturur. (*Tunç Sesleri* [1935]; *Geçmiş Gece-ler* [1936]; *Bizim Türküler* [1937])

*Ne bir damla gözyaşı, ne yerde yaslı bir mum:
Hazin, loş odalarda ölümü sevmiyorum.
Bir çığ sesiyle nasıl inlerse bir uçurum
Beni öyle verecek kalbim son nefesini...*

1 Yaşar Nabi Nayır, *Ulus* gazetesi, 1935. Aktaran: Mahir Ünlü-Ömer Özcan, agy., s. 252.

Necip Fazıl Kısakürek, önceleri amaçsız, arayış içindeki bireyin karamsar yaşamından çıkardığı duygulanımları şiirlerinde işler; 1934'te tanıştığı bir şeyhin onda mistik heyecanlar uyandırması üzerine giderek dine sığınır ve şiirlerinde dinsel-tasavvufsal izlekler "bohem" in yerini alır; şiirlerindeki parçalanmışlık duygusu, yerini "vahdet" i aramaya bırakır. Necip Fazıl'ın en verimli olduğu dönem, bu mistik dönemidir. Necip Fazıl, ilk şiirlerinden beriye, uyaklı, ölçülü, kıta biçimini kullanır. Bu kurallı şiir, dil musikisini ön planda tutar, ama ona göre şiirde içerik, biçime egemen olmalıdır. Uyağa çok bağlıdır; bu ona geniş bir çağrışım yelpazesi olanağı sağlar, ama aynı zamanda, sanıldığığının tersine, şiirini doğallıktan uzaklaştırarak zayıflatır da. (*Ben ve Ötesi* [1932])

Tahtadan yapılmış bir uzun kutu

Baş tarafı geniş, ayakucu dar.

Çakanlar bilir ki, bu boş tabutu.

Yarın kendileri dolduracaklar.

("Tabut")

"**Fazıl Hüsnü'nün (Dağlarca)** ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya'nın* (1935) yayımlanmasından önce, 1934 tarihini taşıyan *Varlık* dergilerinde dört şiiri çıkmıştır. (...) Bu parçalarda özgün buluş ve benzeti ya da rastlantıyla araya sıkışmış coşku dizeleri bulunduğu söylenemez. Hece ölçüsünü kullanma tekniği yönünde Faruk Nafiz'in açık etkisi görülmekte, bu şaire özgü sözcükler büyük ağırlık taşımaktadır:

Ey gönül rüzgârın huzına sin de

İllerin hasreti kopsun içinde

Bu kızıl rengi öp bir dal dibinde

Bir yaprak ucundan em bu dağları

(“Bu Dağlar”)

örneklerinde gördüğümüz gibi, içten bir dürtü sonucu değil, dıştan çok okunmuş, beğenilmiş şiirlerin itilimi ile yazılmış izlenimini bırakan dizeler çoğunluktadır. İlk kitabı oluşturan kimi şiirlerdeyse Faruk Nafiz etkisi azalmış, 1934’lerde *Varlık* dergisinde sık görünen Necip Fazıl, Ahmet Hamdi, bir ölçüde Ahmet Muhip şiirlerinde rastladığımız ‘Ölüm, zaman, rüya, şekil, kâinat vb.’ sözcük ve kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır.”¹ (*Havaya Çizilen Dünya* [1935])

2.4. Yeni Denemeler

Ercüment Behzat Lav, “gerek aruz gerek hece ölçüsüyle yapılan manzume-şiirlere, biçim disiplinini reddeden bir özgünlük dileğiyle ilkin karşı çıkanlardan biridir. Batıdaki güncel ve çabuk geçen (Fütürizm, Kübizm, Sürrealizm gibi) edebiyat akımlarını izleyerek özgünlük kazanmak istediği dönemlerden sonra Anadolu tarihine yönelen konularıyla daha insancı bir tutuma döner.”² (*S.O.S* [1931]; *Kaos* [1934]; *Açıl Kilidim Açıl* [1940])

O

Bir şehrin uzak homurtusu

İçimizdeki mahşer

Cömert ve kıraç toprağın özü

(“İçimizdeki Mahşer”)

1 Şükran Kurdakul, agy., s. 183.

2 Rauf Mutluay, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Gerçek Yay., 1973 s. 242.

Asaf Halet Çelebi, önce gazel ve rubailer yazar; 1937'den sonra serbest nazımla, kendisine özgü bir sözcük dağarcığı ve özgün bir şiir sesiyle, "Doğu-Batı kültürlerini bağdaştırarak, ilhamını Asya tasavvuf ve dinler tarihinin ünlü kişilerinden, Eski Doğu medeniyet ve masallarından alan egzotik şiirleriyle tanındı. Kendi deyişiyle 'hayatta olduğu gibi, somut malzemeyle soyut bir âlem' yarattı. Bir hayâl ve duygu şairi değil, bir sezgi şairi oldu."¹ (He [1942])

bakanlar bana

gövdemi görürler

ben başka yerdeyim

gömenler beni

gövdemi gömerler

ben başka yerdeyim

("He")

2.5. Dinsel Söyleme ve Öğreticiliğe Yönelenler

Mehmet Âkif Ersoy'un "kişiliğinde, –sanatçı yaratıyla inandığını söyleyip yapan– erdemli bir yaşayışın bütün öğeleri birleşir. Düşüncelerinin yanlılığı, zaman zaman inanmanın içtenliği yüzünden hoş görülecektir. (...) İstanbul halkının konuşma dilini de, Osmanlıca'yı da iyi bilir, kullanır. (...) Vezne esir olmadığı için aruzun ters etkilerini kendi şiirinde taşımaz. Yer yer fazla açık bir gerçekçilikle eleştirildiği için zamanla bu katı sözlükten vazgeçmiş görünür."² Bununla birlikte, bu dönemde yayımladığı kitabındaki şiirlerinde de, daha başından beri şiirselliği, sesi, dil musikisini feda eden,

1 Behçet Necatigil, aktaran: Rauf Mutluay, agy., s. 245.

2 Rauf Mutluay, agy., s. 124-125.

“islam dinini asr-ı saâdet zamanı”na dönülmesi gerektiği biçiminde özetlenebilecek ana iletiyi abartılı biçimde, yer yer söylev edasıyla ön plana çıkaran ve kıtaları dışında mesnevi uyak düzenini kullanan şiir anlayışı sürmektedir. (Gölgeler [Safahat’ın bu son kitabı, önce Mısır’da ve eski harflerle basılmıştır, 1933])

Beni rahmetle anarsın ya, işitsen bir gün.

Şu sağır kubbede, hâib, sesimin dindiğini.

Bu heyulâya da bir kerrecik olsun bak ki.

Ebediyyen duyayım kabrime nur indiğini.

(“Resmim İçin”)

2.6. “Saf Şiir” Anlayışı

Ahmet Hâşim bu dönemde, yalnızca 1933’te üç şiir yayımlar (“Bahçe”, “Süvari” ve “Ağaç”). Onun şiirinde “konu, terennüm ve tahayyül için ancak bir vasıttan ibarettir. Terennüm esas olunca, mûsiki kendiliğinden ön plana geçer, (...) kelimelerin ses, yani müzik değerleri anlam değerlerinden üstündür. Böylece duyguları açık açık anlatmaktan çok, onları okuyuculara telkin etmek gerekir. (...) Her okuyucu onda, kendine göre zevk alacağı bir şeyler bulabilir. Gerçek şiir, herkesin kendisine göre yorumlayabileceği şiirdir. Haşim’in Öz Şiir’in özelliklerini taşıyan bir şiir anlayışı ile, sembolist şiir arasında yakınlıklar vardır. Ancak bunlar, onu sembolist bir şair olarak kabul etmemize imkân verecek bir mahiyette ve ölçüde değildir. (...) Musikiyi ön plana aldığı için şekle pek değer vermeyen Hâşim’in şiirinde vezin ve kafiye aksaklıklarına rastlanabilir.”¹

1 Kenan Akyüz, *Ahmet Hâşim/Şiirler* kitabının “Önsöz”ünden, Kültür Bakanlığı Yay., 1972, s. II-III.

*Bir acem bahçesi, bir seccade;
Dolduran havzı ateşten bade...
Na kadar gamlı bu akşam vakti...
Bakışın benzemiyor mütâde*

2.7 "Garip"e Doğru

Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, "1937-1938'den sonra yazdıkları yenilikçi şiirlerini *Garip* (1941) adlı ortak kitapta topladılar. Kitabın "Garip" başlıklı ve Orhan Veli imzalı önsözünde şair hem kendi şiir anlayışından söz ediyor, hem de arkadaşlarıyla ortak görüşlerini yansıtıyordu. (...) Orhan Veli, yazılmakta olan şiiri doğallıktan uzak, yapay, ölçü ve uyağa bağlı, tıkız bir şiir olarak değerlendirir. Ona göre, geleneksel, kalıplaşmış olan şiir kuralları, gelişmiş olan beğeniye cevap vermekten uzaktır. Edebiyat sanatları (teşbih, eğretileme, abartma vb.) doğallığı bozar, nesneleri olduğundan başka türlü gösterir. Günlük dili kullanarak, şiiri konuşma diline yaklaştırarak doğallığa kavuşturmak gerekir. Bu güne kadar yazılan şiir, varlıklı sınıfın, egemen zümrenin beğenisini yansıtır. (...) Gündelik yaşam, çalışan insanın ve sokaktaki adamın dünyası şiire girmelidir. Sanatların kendi özellikleri kendilerinde kalmalı; şiir resim, müzik gibi sanatlarla alış-verişe girmemelidir. Şiire resim ve müzik öğeleri sokmak, şiirin saflığını bozmak demektir."¹

*Kış, kıyamet
Macar Lokantası'nda yazıyorum
İlk Mektubumu,
Oktaycığım.*

1 Eray Canberk, agy., s. 152-153.

Bu gece sana bütün sarhoşların

Selamı var

(Orhan Veli, "Oktaý'a Mektuplar")

Sen gelince bir mutluluk ülkesiyim

Cıvıl cıvıl

Az gelişmiş bir toplum gibi, sen gidince

Boynum bükük

(Oktaý Rifat, "Seninle Sensiz")

Esir-i aşkın olmuşum cana

Kafamın ve kolumun gücü senden

Ben fakir, şair doğmuşum

Ne dilersem dile benden

(Melih Cevdet Anday, "36.7")

3. Sonuç

Andığım ve anmadığım adlarla 30'lu yılların şiir görünümü bu. Bu görünüm, sona eren, etkisi tükenen şiir anlayışlarını içerdği gibi, yeni, etkileri günümüze dek gelecek şiirin tohumlarını da içeriyor. Bu dönemi, "eski"nin artık bir daha açılmamak üzere kapandığı, "yeni"nin olanaklarını henüz tam anlamıyla kullanmayı başaramadığı bir "geçiş dönemi" olarak görmek yanlış olmaz sanırım; her ne denli, 30'ları, 20'lerden ve 40'lardan ayırmanın anlamsız ve sakıncalı olduğunu düşünsem de...

(Ludingirra, sayı 6, 1998)

YAHYA KEMAL NEYİ ARIYORDU?

Yahya Kemal, 1903'te Paris'e gittiği günden 1958 Kasımındaki ölümüne dek, bir arayış içindeydi. Aradığı, "şey"i, başkalarına anlatamayacağı, başkalarının bunu anlayamayacağı korkusu, bütün yaşamı boyunca onu tedirgin etmiş, ürkütmüştü. Neydi bu aradığı şey? Bunu anlamadan Yahya Kemal'in şiiri konusunda yapılacak bütün değerlendirmeler eksik kalacaktır.

Peki buldu mu bu aradığı şeyi Yahya Kemal? Elimizde, onun, bilindiği gibi tümü de kendisinin ölümünden sonra yayımlanan ve bitmiş olduğu "varsayılan" şiirlerinden oluşan üç şiir kitabı var: *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, *Kendi Gök Kubbemiz* ve *Rübâîler ve Hayyam Rübâîlerinin Türkçe Söyleyiş*. Bir de *Bitmemiş Şiirler*. Yahya Kemal'in şiiri söz konusu olduğunda, kimiler onu "son Osmanlı şairi" diye yererler, kimileri de "ilk çağdaş şairimiz" olarak överler; bu arada değerlendirme de unutulur ya da eksik kalır. Yahya Kemal, gerçekten *Eski Şiirin Rüzgârıyla*'de klasik Divan şiirimizin dili, mazmunları, söz sanatları, ölçüsü ve nazım biçimleriyle Osmanlı tarihinin ve yazınının özlemine mi duyurmak istemiştir? Bir başka deyişle o, gerici bir şair midir? Ya da, *Kendi Gök Kubbemiz*'de, toplumdan, toplumsal sorunlardan

uzak, kendi fildişi kulesine kapanık bir şiir mi geliştirmiştir?

Bu tür eleştirilerin, onun şiirini derleyen bu iki kitaba, bunları birbirlerinden soyutlayarak bakılmasından kaynaklandığını sanıyorum. Bu şiirlerin asıl mantığını anlamadan, bunların imge dünyasına, sesine, tartımına bakmadan verilecek yargıların az çok yanlış olacağı kanısındayım. İşte yanlış anlaşılmaktan ya da anlaşılamamaktan korkan şairin asıl dramı da budur; ona, aldatıcı pencerelerden; ya büyülemselliğinin (karizmasının) ya da ters büyülemselliğin penceresinden bakılmakta; sonuçta ya övgülerden gözler kamaşmakta, ya da yergilerden doğan toz duman kaplamaktadır ortalığı. Onu anlamak için de bu iki bakış açısından kaçınıp “nesnel” bakışla değerlendirmenin zorunlu olduğu kanısındayım.

Yahya Kemal’in dokuz yıllık Paris yaşamı boyunca geçirdiği düşünsel değişimini, Abdülhak Şinasi Hisar’ın “bir krizalit devresi” olarak nitelemesi, çok doğrudur. Şairimiz Paris’e gittiği sırada, dünya görüşü olarak, Ziya Gökalp’in Türkçülüğüne bulanmış Nâmık Kemal Osmanlılığına inanıyordu; eni konu dinsizdi. Paris’te öğrenim gördüğü Ecole Libre de Science Politique’teki (Siyasal Bilgiler Okulu) tarih profesörü Albert Sorel’den duyduğu “Dünyada daha keşf olunmamış iki bilinmeyen var: Bunlardan biri, coğrafyada kutup; öteki de tarih içinde Türklük” sözü, onu derinden sarstı. Anılarında belirttiğine göre, Paris’te anarşizmden, sosyalizmden etkilendi. Bu etkilenmeler kısa sürdü; çünkü ne II. Abdülhamid’i devirip anayasayı yeni-

den yürürlüğe koyarak ülkenin bütün sorunlarının çözüleceğini düşünen Jön Türklerin safgö-nüllü özlemleri, ne anarşistlerin "kargaşalıktan duruluk doğar" diye özetlenebilecek amaçları, ne Gökalp'in sınırları belirsiz Turan düşlemleri, kafasında Albert Sorel'in bu sözüyle kıvılcımla-nan, "şey"i gerçekleştirecek gibi görünüyordu ona. Bütün bu görüşler, özlemler, eninde sonun-da günlük siyasetin biçimlenmesinde, çatışma-ların ve uzlaşmaların yaşanmasında etkiliydi kuşkusuz ve Yahya Kemal, tıpkı bir tırtılın kele-bek oluncaya dek geçirdiği değişimler gibi, kısa süreler içinde bir toplumsal düşünceden ötekine sıçrayarak bir "krizalit" dönemi yaşadı. Ama bütün bu görüşler de, kendi kafasındaki "Biz ki-miz?" ve dolayısıyla "Bizim şiirimiz ve dilimiz nasıl olmalıdır?" sorusunun yanıtını verebilecek derinlikte görünmüyordu.

Kafasında ikinci ve asıl kıvılcımı yakan söz, Camille Julian'ın "Fransa toprağı, bin yılda Fransız ulusunu yarattı" sözü oldu. Bu sözle, o zamana dek öğrendiği, ulus, din, kültür, sanat, şiir, dil gibi, kişileri insan yapan kavramları ye-niden gözden geçirdi. Buna göre, son dönem Di-
van şiirindeki, Tanzimat, Fecri Âti ve Millî ede-biyat şiirindeki bocalayışların, yenilik diye yoz-laşmaya gidişin temelinde; aydınların insanı ve ulusal kültürü oluşturan öğeleri tanımayışları, bu öğelerin nasıl oluştuğu konusunda bilgisiz oluşları yatmaktadır. Camille Julian'ın düşünce-si, onun kafasında "vatan"ı ve "vatan toprağı" kavramlarını yeniden biçimlendirdi. Artık onun için "vatan", Nâmık Kemal'in "aşiretten impa-ratorluk yaratan" ataların, uğrunda can verdik-

leri kutsal toprak olmaktan öte bir anlam taşı-maktaydı. Yahya Kemal, Osmanlı ve Turan gö-rüşlerinin yalnızca birer düşlem ve yanılsama olduğunu; kültür dünyasını, dini, dili, şiiri, gö-renekleri eskilerin “iklim” dedikleri “toprak ve kültür bütünü”nün, uzun bir süreçte yarattığını düşündü. Ve böylece aradığı ilk kavramı buldu:

Ulus, ulusal kültürü, dini, dili ve şiiri, in-san topluluğunda verili olarak bulunduğu varsayılan özellikler değil, uzun bir süreçte, “vatan toprağı” yaratır.

Yahya Kemal, bütün şiirini üzerine kurduğu temeli, yani “vatan toprağı” kavramını bulduk-tan sonra, bu görüşü kendi tarihimize uygula-maya çalıştı; vardığı sonuca göre, Türk ulusu, kültürü, dili ve şiiri, asıl 1071’den sonra ulusal kimliğini bulmuş, Malazgirt Savaşı’yla Anado-lu’ya kalıcı olarak yerleşen Türkler, artık kö-kenleriyle ilgisi olmayan, Anadolu rengi ve ko-kusu taşıyan Türk dili ve kültürünü yaratmış-lar, buna Balkan topraklarının rengini de kat-mışlardır. Aradığı ve bulduğu ikinci şey de bu-dur:

Türk ulusunu olduğu gibi, Türk kültürü ve şiirini de bin yılda Anadolu toprağı yarat-mıştır.

Kültürde ve şiirde devrim yapılarak, bu dö-nem sonrası yazınının, şiirinin, kültürünün, bu yeni görüş doğrultusunda yeniden incelenip değerlendirilmesi, eskiyen yanlarının ayıklan-ması, kültürel sürekliliği, Yahya Kemal’in kul-lanmaktan zevk duyduğu sözcükle söylersek “imtidâd”ı (süreklilik) sağlayan her neyse onun bulunması gerekmektedir. Yahya Kemal bu ko-

nuda şöyle diyor: “Türkçemizin, mimârimizin, mûsikîmizin, güzel hat sanatının, şehir dekorlarımızın ve diğer küçük sanatlarımızın vâsıl oldukları terakkî, en çok Rûm (yani Anadolu) Selçukluğu Anadolu’ya geçtikten sonra, Osmanlı asırlarında vücut bulmuş bu muazzam terkip, Rumeli ve İstanbul ana vatanla yekpâre bir kitle olduktan sonra, hâsıl olan yeni vatan yeni şartları içinde millîyetimize yeni bir şekil verdikten sonra meydana gelmiştir.” Bu konuşmada, Yahya Kemal’in sihirli sözcüklerinden ikisi; “imtidâd” ve “terkîb” (bireşim) sözcükleri kullanılıyor ve bunlar, onun ulusun, dilin ve şiirin oluşumu konusundaki “bireşimdeki değişme süreci içinde, değişmeden kalan”ı anlatıyor. Yahya Kemal, o denli hayran olduğumuz Fransız kültürünün de bin yılda böyle oluştuğuna inanmıştı.

O zaman, ona göre kültür, bir yerlerden alınıp, var olanın yerine konan bir şey değil; oluşan, hem de uzun bir süreçte, **biz ayırımına varmadan oluşan bir şeydir**. Bu nedenle, Anadolu-Türk dil ve halkbilimi, başka coğrafyalardaki Türk asıllı halkların dilinden ve halkbiliminden; bu nedenle Anadolu-Türk Müslümanlığı, başka coğrafyalardaki Müslüman ümmetlerin Müslümanlığından; bu nedenle Anadolu-Türk uygarlığı, başka coğrafyalardaki ulusların uygarlık anlayışlarından değişkindir. Bu değişiklikleri oluşturan etmenler de, “ulusal özellikler” diye adlandırılır. Bu nedenle, yüzyılın dönümünde Ziya Gökalp’ın eni konu Turancılık olan Türkçülüğü; Mehmet Âkif’in İslamlığın aslına, yani “asr-ı saâdet”e dönülmesini sa-

vunan İslamcılığı ve Prens Sabahattin'in Batıcılığı, ne kültür alanında, ne de toplumsal alanda, ülkenin içinde bulunduğu dertlere çözüm getirebilmiştir. Yine bu görüşleri bağdaştırmaya çalışan İttihat ve Terakki politikalarının başarısız olmasının nedeni de budur. Bu görüşlerin ortak yanları, çözümü, Anadolu bireşiminin ve uluslaşma sürecinin dışında aramalarıdır.

Yahya Kemal'in bu görüşünün en özlü anlatımını da, onun ünlü *"Mektepten memlekete dönmelidir"* sözünde buluyoruz: *"Ecnebi memleketler..."* diyor Yahya Kemal, *"...bizim için mekteptir ve artık memlekete dönmelidir. Vatan ise hayattır. Vatanı döndüğümüz zaman öğrendiklerimizin bir kısmını unutmalıyız. Ancak bizim hayatımız ve bizim vatanımız için kaabil-i tatbik olanları almalıyız. Ecnebi ekollerden birine tamamen intisâb etmek doğru değildir."*

Yahya Kemal, işte bu Anadolu bireşiminin ve uluslaşma sürecinin içinde, bizim olan şiiri arıyordu.

Onun, başka şairlerin şiirlerini, örneğin Divan şairlerinin, Namık Kemal'in, Abdülhak Hâmid'in, Ahmet Hâşim'in ve benzerlerinin dizelelerini eleştirmesinin ve dahası, düzeltmesinin, *"kendi şiirinin sesi"*ne uyarlamasının nedeni de budur. Kendi şiirini de, bu ulus ve kültür görüşü temeline oturtmuştur.

Yahya Kemal, Paris'te Fransızca öğrendikten sonra, tarih kitapları okuyarak "bin yılda oluşan Anadolu-Türk kültürü görüşünü geliştirirken, bir yandan da Fransız şairlerini okumaktaydı. Bir dergide, kendisinin pek sevdiği

“Şiir düşüncelerle değil sözcüklerle yazılır” sözünün sahibi ünlü şair Mallarmé’nin, “Fransız gençleri şiir sanatını öğrenmek istiyorlarsa Paul Verlaine’in *Fêtes Galantes*’ını (*Âşıkâne Şölenler*) ezberlesinler,” sözünü okuyunca, kafasında bir ışık yandığını söylemektedir. *Arts Poétique* (Şiir Sanatı) kitabının başında “Müzik, her şeyden önce müzik” diyen Verlaine’in bu yapıtı, Watteau’dan esinler taşıyan, Parnasçı geleneği de sürdüren, ama bu geleneğin kuralcılığını, düşlemlere büyük yer vererek ince bir karaduygululuk havasıyla ve duyarlılığıyla yumuşatıp zenginleştiren bir kitaptır. Mallarmé’nin bu sözü üzerine Yahya Kemal, Paris Doğu Dilleri Okulu’na yazılıp Arapça ve Farsça öğrenmeye koştu; çünkü, ona göre **klasik şiirimizin dili Arapça, Farsça ve Türkçe’nin karışımından oluşan Osmanlıca’dır.**

Yahya Kemal, dönemin Théophile Gautier, de Banville, Baudelaire gibi gözde Fransız şairlerini okur. Ama zevkinin bütün bu şairlere göre çok geri sayılan José Maria de Heredia’nın şiiri üzerinde durduğunu belirtmektedir. Acemlerin şiir dilinden Türkçe’ye açılışı duyumsatan bir şiir dili aramaktadır. Bunu eski Yunan şiirini sıkı bir imbikten geçiren, yeni akımlar ve şairler karşısında küçümsenen, ama sonra da, Luxembourg Bahçesi’ne heykeli diki- len Heredia’nın şiirinde bulduğunu, aradığı yeni Türkçe’ye yaklaştığının ayırımına böylece vardığını söylemektedir. Türkiye’ye döndükten sonra, bir ara Yakup Kadri’yle birlikte ortaya attığı; Eski Yunan ve Latin şiirinin “beyaz lisan” dediği yalın şiir dilini kullanmayı amaçla-

yan “Nev-Yunânîlik” kuramının temelinde de Heredia’nın bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu nedenle onun tasavvufu anıştıran dizelerinde bile mistik ve metafizik yoktur. Bunlar, anlatılanın özünden çok halkbilimsel ve Erdoğan Alkan’ın belirttiği gibi, masal öğeleri taşır; bu ikincisinde Maurice Maeterlinck etkisi vardır.

Yine Alkan’ın belirttiği gibi, Yahya Kemal’in en sevdiği ve dolayısıyla şiirlerinde etkisi görülen şairlerden biri de Nerval’dır. Onun, Fransız şiirinde simgeciliğin başlangıcı saydığı “*El Desdichado*” sonesi, şairimizin başucu şiirlerinden biridir. Alkan’ın *Şiir Sanatı* kitabının 411. sayfasından aktarıyorum: “Yazınsal ya da estetik bir temanın bir zaman ve yerden başka bir zaman, dönem ve yere taşınmasına, yani zaman ve mekân kaydırılmasına transpozisyon deniyor. (...) Bu yazı yöntemini Nerval’in de benimsediğini görüyoruz. (...) Zaman ve yer kaydırmalarına Yahya Kemal’de rastlıyoruz.” Alkan’ın bu açıklaması ve Yahya Kemal’in, “Verlaine’in *Fêtes Galantes* mecmuasını harâretle okudum. Bu mecmua Fransızlığın çok ince ve hoş olan 19. asrını kapalı bir park içine almış, yine o asrın lehcisiyle ifade eder. (...) Şair orada eskiyi dile getirir. İşte bunun üzerine, ben de bunu kendi edebiyatımızda denemek istedim. Ve yüz kadar gazel ve rubâî yazdım,” sözleri, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabını oluşturan şiirlerde neden Divan şiiri dili ve biçimlerini kullandığını pek iyi açıklamaktadır; bu kitapta Yahya Kemal, kendi yaşadığı dönemde “ulusal olan”ı, eski şiirdeki “ulusal olan”a bağlamayı amaçlamıştır. Kendi

yaşadığı dönemdeki “ulusal olan”ıysa, *Kendi Gök Kubbemiz*’de yakalamaya; böylece kültürel ve tarihsel değişme süreci içinde, değişmeyen neyse onu şiir dili ve söylemiyle ifade etmeye çalışmıştır.

Bu nedenle, Yahya Kemal’in birbirinden konu, söylem, biçim ve dil bakımlarından pek değişkin olduğu izlenimini veren bu iki kitabındaki şiirlerin, aslında özdeş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Değişkinlik, değişen toplumsal ve kültürel görünümüdür, dışsaldır; özdeşlik, değişenin içindeki değişmez olandadır; içseldir.

O zaman “Yahya Kemal neyi arıyordu?” sorusunun karşılığını bulmuş oluyoruz:

Yahya Kemal, değişen tarih içinde, değişmeyen bir tarihsel ve kültürel temeli; değişen dil ve söylem içinde, değişmeyen bir dil ve söylem temeli arıyordu.

Peki, bu amacına ulaşabildi mi? Bu sorunun yanıtını, Yahya Kemal’in şiirlerini okuyarak, meraklısı kendi kendisine versin.

(*Ludingirra*, sayı 8, 1998/99)

NECİP FAZIL: MİSTİK İMGELER ŞAİRİ

İlk şiirlerinde maddesel dünyanın kendi benindeki yansımalarını temel tema olarak alan Necip Fazıl, 1934'ten sonra düşünce ve ruh dünyasındaki değişim sonucu mistik-metafizik bir dünya görüşüne yönelir. Bu nedenle de onun şiirinde iki ayrı evrede gelişen iki ayrı "dünya görüşü" sezilebilir; dış dünyaya bu iki ayrı bakışın ortak yönüyse, her iki evrede de şiir içeriğinin ve bu içeriği biçimlendiren imgelelerin metafizik bir düşünce alt yapısından kaynaklanmasıdır.

Şiirindeki etkilerin kaynakları

Necip Fazıl, çocukluğunda babasından çok, kendisinin dadılar ve mürebbiyelerle varlıklı bir konakta büyümesini sağlayacak koşulları hazırlayan dedesinin etkisinde kalır. Kendisine dinsel telkinlerde bulunan dedesi ve "ciciannesi"nin etkilerine, Bahriye Mektebi'nde din dersi öğretmeni Aksekili Ahmet Hamdi'nin, tarih öğretmeni Yahya Kemal Beyatlı'nın, yazın öğretmeni İbrahim Aşkî'nin etkileri eklenir. Şair anılarında, "efsâne kahramanları etrafında boyuna köpürttüğü satıhçı heyecanı" nedeniyle Yahya Kemal'i pek sevemediğini söyler; kendisini ta-

savvufla tanıştıran İbrahim Aşkî ise, "meçhul bir kıymet"tir onun için.

Bu okulda Nâzım Hikmet'le de tanışır. Servet-i Fünun zevki, bu okulda biter ve o yaşlarda her çocuğun zihnini kurcalayan soruları; insanı, evreni, şekil ve maddeyi, sonlu ve sonsuz olanı düşünür. Üniversite yıllarında tanıştığı Mustafa Şekip Tunç'tan Bergson'u öğrenir. Şiirindeki "sezgici izlenimciliğin" kaynağı da bu tanışma olsa gerektir. Yine fakültede tanıştığı Ahmet Kutsi Tecer ve Ahmet Hamdi Tanpınar, onda şiir biçimi, uyaklara bağlılık, hece ölçüsü gibi konularda etkili olurlar. İlk şiirlerindeki "hedonist" ve "serseri" bakış açısının kaynağı da, Paris'te başlayıp İstanbul'a döndükten sonra da sürdürdüğü "bohem" yaşamıdır. Bu etkiler, Necip Fazıl şiirinin ikili yanını; yani "*metafizikle sarmalanmış hedonizm*"i ve "*parçalanmış vahdet*"i (birliği, tekliği) belirler.

İlk şiirleri 1917-1923 arasında *Yeni Mecmu-a*'da yayımlanan Necip Fazıl, bu derginin çevresinde Yakup Kadri, Ahmet Hâşim, Refik Hâlit, Hâlîde Edip gibi zamanın "metafizikten" çok "fizik"e yakın sanatçılarından oluşan çevrede, "şair" olarak olumlanır. 1931'deyse aralarında Abidin Dino'dan Ataç'a dek bir çok "entelektüel"le dostluk kurar.

1934 Necip Fazıl'ın sanat yaşamında bir dönüm noktasıdır; bu yıl tanıştığı Şeyh Abdülhakîm Arvâsî, onda mistik heyecanlar yaratır; şair giderek dine sığınır ve şiirlerinde "tasavvuf temaları" "bohem"in yerini alır; "parçalanmışlık duygusu", yerini tasavvufun "vahdet"ine bırakır. Bundan sonra "aklından Goethe, Rim-

baud, Pascal gibi dâhilerin krizleri geçer. İmâm-ı Gazzâlî'nin ve bütün büyük velîlerin buhranını düşünür."¹

Ancak bundan sonra yazdığı şiirlerinde bile, ilk dönem şiirlerinin sözcük dağarcığından, söyleminden, ses âhenginden pek çok şey, kimi zaman egemen olarak, kimi zaman izler biçiminde sürüp gidecektir. Necip Fazıl'ın en verimli olduğu dönemi, bu mistik dönemdir ve şiir dışındaki tüm verimlerinde mistik-metafizik bakış açısı egemendir.

Şiir anlayışı

Necip Fazıl, şiir üzerinde özdeyiş biçimindeki düşüncelerini, şiirlerine son biçimlerini verip yeni bir düzenlemeyle yayımladığı *Çile* kitabının² sonuna eklediği "*Poetika*"sında irdelemektedir. Ona göre, "Şair, bir arı gibidir; arı bal yapar, fakat balı izah edemez" ya da "Ağaçtan düşen elma da arz câzibesi (yerçekimi) kanunundan habersizdir." Bu cümleler, onun, şairi sezgiye dayanan bir gönül adamı olarak gördüğünü göstermektedir. Sezgide netlik yoktur, bilinmeyenin heyecanı vardır; buna göre şair bir heyecan adamıdır; ancak bu heyecan mistik bilinçle desteklenmelidir: "Bilinç ve zât bilgisi (...) insanda ilk kâmil vâhidine kavuşur ve mutlak ifâdesini Allah'ta bulur."

Necip Fazıl'a göre şiir, "mutlak hakikati arama işidir"; "bu yol fevkalâde sarp ve dolambaç-

1 Hasan Çebi, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, çeşitli sayfalar.

2 Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu yayınları, İstanbul, 1988.

lı bir keçiyoludur. Oradan kalabalıklar değil, gözcüler, işâret memurları ve kılavuzlar geçer. Şiir söyleyen, onu gerçek söyleyen, kılavuzdur.” Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, Necip Fazıl’a göre şiir, tıpkı tasavvufçu düşüncede olduğu gibi, “mutlak gerçek”i arayıp bulmak için bir araçtır, ama mutlak gerçeği bulmak herkesin işi değil, yalnızca bu heyecanı içinde duya-bilen seçkinlerin işidir ve “şiir, Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.” Şiirin bilimden farkı da, bilimin gerçeği ararken çözümlemeye, şiirse bireşime gitmesidir. Kısacası, bu düşünce dizgesinin, tasavuftaki “maddeden mânâ”ya, “kesretten vahdete” (çokluktan birliğe) gidişle koşut olarak düşünüldüğü açıktır.

Kuşkusuz şiir konusundaki bu düşünceler, Necip Fazıl’ın 1934’ten sonraki şiirleri için geçerlidir; bir başka deyişle, ilk dönem şiirlerindeki “serseri insan”ı kabullenişin yerini, son dönem şiirlerinde “Tanrı’yı arayış” almıştır.

Necip Fazıl şiirinde uygulayım

Necip Fazıl’ın şiir yazmaya başladığı dönemde, bir yandan Nâzım Hikmet maddeciliği anlatan şiirlerini serbest şiir biçiminde yayımlamakta, bir yandan da heceyi kullanan şairler, kurallı şiir biçimleriyle yurt sorunlarını yansıtmaktadırlar. Necip Fazıl ilk şiirlerinden beriye uyaklı, genellikle dörtlüklerden oluşan kıtalarla ve hece ölçüsüyle yazmayı yeğler. Bu kurallı şiir, Ahmet Hâşim denli olmasa bile, dil musiki-sini ön planda tutar. Ona göre şiirde içerik, dış biçime egemen olmalıdır; şekil ve kalıp, anlamın iskeletidir. Ancak, iletinin etkili olabilmesi

için, âhengi de içerik kadar ön planda tutup ihmal etmemek gerekir. Necip Fazıl'ın şiir konusundaki bu görüşleriyle, en beğendiği şairlerin Rimbaud, Baudelaire ve Verlaine gibi simgeci-lerin oluşu arasında ilişki vardır.

Necip Fazıl'ın şiir uygulayımında en dikkate değer özelliklerden biri, genel olarak hece ölçüsünü kullanırken, bu ölçünün çok kullanılan kalıplarına yeni bir âhenk getirmeye çalışmasıdır. Onun kullandığı hece kalıpları, halk yazında kullanılan ve daha sonra da Beş Hececiler gibi Millî Edebiyat dönemini izleyen şairlerin kullandığı kalıplardır. (Bu aslında onun "*Poetika*"sında olduğu gibi, şiirin özgül sorunları üzerinde değil, şair üzerinde durmasının doğal sonucudur). Oysa dönemin heceyle yazan Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairlerinin, halk şairlerinin şiirlerine sapmamaya ve saplanmamaya özen göstermelerinden çok farklı bir kullanımdır; dahası, bu şairler yeni âhenkler ararken, halk şiirinin kalıplaşmış âhenklerinin dışında yeni âhenkler "icat etmişlerdir". Necip Fazıl'ınsa böyle bir kaçış içinde olduğu söylenemez. Bununla birlikte Necip Fazıl'ın halk şiiri âhengini benimsediği ve şiirlerinde kullandığı da söylenemez. Onun yaptığı, geleneksel hece ölçüsünü pek fazla değişikliğe uğratmadan, yeni ve kuşkusuz şiirinin hem ilk hem de ikinci dönem içeriğini en iyi biçimde sarmalayacak özgün bir âhenk yaratmaktır. Bu başarısının ise, ölçüyü bir âhenk ögesi olarak fazla öne çıkarmadığından ve âhengin, şiirin içerdiği özü dile getirirken kullandığı söylemle elde etmesinden orta-

ya çıktığı söylenebilir. İşte bu özgün âhenk, onun şiirinde yalnızca biçim öğeleriyle değil, ses yinelemeleri, sözcük yinelemeleri, ses yansımaları, alliterasyonlar gibi şiir öğelerini başarıyla kullanmasından doğmaktadır.

Necip Fazıl'ın şiirini okurken, kimi zaman onun uyağın peşinden gittiğinin duyumsadığı söylenebilir. (Abdülhak Hâmid ve Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de bu uyak anlayışı vardır. Mehmet Kaplan'a göre, Necip Fazıl "... bir kafiye virtüözü(dür) (...) Kafiye'yi kendisine râm etmiş(tir). Bunlar âdetâ kendiliğinden gelen kafiyelerdir; zarif ve âhenkli olarak..." Kuşkusuz, abartma yanı bir yana bırakılırsa, Necip Fazıl şiirinin âhenginde uyağın oynadığı rol konusunda Mehmet Kaplan'ın bu saptaması yerindedir; ancak, gerçekte Necip Fazıl, tıpkı Nâzım Hikmet ve o dönemde heceyle ya da serbest yazan öteki bir çok şair gibi, âhengi yaratırken uyağa gereğinden çok daha fazla bir işlev yükler. O zaman da, şiirin içeriğinde değilse bile (Necip Fazıl, içerik konusunda ayak direyen bir şairdir), içeriğin iletilmesi konusunda uyağı izlemeyi yeğler. Gerçi bu, şaire geniş bir yelpaze içinde çağrışım zenginliklerine ulaşma, özgün imgeler yakalama olanağı sağlar; ama bu tutumu nedeniyle, kimi zaman da bu çağrışımların tuzağına düşerek, "evcilleşmemiş", ya da okura "tanış" olmayan kimi imgeleri de fedâ edemez. Onun bu anlayışı, belki de aralarında, nedenleri benzer olmasa da, dünyayı mistikleştirerek seyreden ve "isyan" - "boyun eğiş" ikilemiyle şiire varmayı amaçlamak gibi ortak yanlar da bulunan Abdülhak Hâmid'e benzemektedir. O da

Hâmid gibi, uyağı içeriğin aktarılmasında en kolay ve en iyi yönetebileceği bir araç olarak kullanır. Zâten kendisi de, “Ben şiirde nizâmın taraftarıyım. Aslâ serbest nazma taraftar değilim. O, mide gurultusudur,” demektedir.

İmgelerden yoruma

Necip Fazıl, yukarda değinilen “nizam” çerçevesine, şiirlerinde karanlık bir atmosfer çizer:

*Ateşten zehrini tattım bu okun
Bir anda kiil etti canı elmasımı
 (“Çile”)*

İmge, bu atmosferin en önemli yapı taşlarından biridir: söylenmek isteneni daha iyi anlatmak amacı yanı sıra,

Kustum öz ağzımdan kafatasımı

gibi, fantastik, gerçekliğin biçimini bozarak yeni bir gerçeklik kurma amacını sağlamaktadır. Bu konuda Necip Fazıl’ın “Otel Odaları” şiiri bir örnek olarak incelenebilir:

*Bir merhamettir yanan, daracık odaların
İsli lambalarında, isli lambalarında.*

*Gizli bir akis kalmış gelip geçen her yüzden,
Küflü aynalarında, küflü aynalarında*

*Atılan elbiseler, boğazlanmış bir adam,
Kırık masalarında, kırık masalarında*

*Bir sırrı sürüklüyor terlikler, tıpır tıpır,
İzbe sofalarında, izbe sofalarında.*

*Atıyor sızılarını çıplak duvarda nabzı,
Çivi yaralarında, çivi yaralarında*

*Kulak verin ki zaman tahtayı kemiriyor,
Tavan aralarında, tavan aralarında*

*Ağlayın, âşinâsız, sessiz, can verenlere,
Otel odalarında, otel odalarında.*

Bu şiir, şairin bakış açısına göre, hem “dün-
yevî çile”yi, hem de “tasavvufçu-mistik” çare-
sizliği anlattığı şiirlerinin tipik örneği sayılabi-
lir.

Şiirde, otel de öl(dürül)en otel müşterisi de
anonimdir. Bu kimliksizlik, zaten başlı başına
bir var oluş trajedisi yaratmaktadır. Dolayısıyla
şiirde, ölen adamın dertleri değil, bir mekân an-
latılır. Mekân, ölen adam dolayısıyla insansız-
dır; ama yine de her dizede insan çağrıştırılır.
Şiirde karamsar atmosferi çizen de bu “insansız
mekân”ın “insanlaştırılması”dır: İnsanın bu-
lunmadığı, ama yine de müthiş insan içeren
mekân... Burada, şairin “bohem” – “metafizik”
çatışmasından önce yaşadığı “var oluş” trajiji-
nin yansıtıldığı da apaçık görünmektedir.

Necip Fazıl, aslında oldukça zor olan bu ko-
nuyu, özgün imgelerle geliştirmektedir: lamba,
bir aydınlatma aracı olmaktan çok, *merhamet*
yakan bir araçtır; küflü aynalar odayı değil, ge-
lip geçen *her yüzden bir yansımayı* göstermekte-
dir; terlikler, tıtır tıtır sesleriyle odada bir in-
san olduğunu değil, bir *sırrı* anıştırmaktadır;
duvardaki çivi yaralarında *sızıların nabzı* at-
maktadır; zaman, tavan aralarında tahtayı ke-
mirmektedir. Şair, “*bu otel odalarında sessiz, âşinâ-
sız ölenlere ağlayın,*” demesine karşın, bu imge-
ler “*otel odalarının yalnızlığına ağlamamızı*” iste-
mektedir; ama, aslında bu odalarda insan da ol-

sa, hem insanın, hem de otel odalarının trajik yalnızlığı ortadan kalkmayacaktır; çünkü, insan ve otel odası birbiriyle bağdaşması mümkün olmayan, aralarında eytişimsel ilişki bulunmayan (buna gerek de yoktur) iki varlıktır ve ne insan otel odasına kendi damgasını vurur, ne de otel odasının böyle bir beklentisi vardır.

Ancak şiire, başka bir anlam düzleminden de, şairin tasavvufçu-mistik bakış açısından da bakılabilir: Tasavvufa göre insan, Tanrı'nın "*vahdet*" (birlik: Tanrı'yla özdeş oluş) evreninden", "*kesret*" (özün değil görünüşün ön planda olduğu çokluk) evreni" olan dünyaya düşmüştür. Tasavvufçu divan ve halk şairleri, bu durumu "*gurbette olmak*" diye adlandırırlar; onlara göre insan, Tanrısal yolu (=tarikati) bulunca Tanrı'yla özdeşleşecek, o zaman "*kesret*" yok olarak, "*vahdet*" durumu ortaya çıkacak, "*ben*" ortadan kalkacaktır. İnsan, çıkmış olduğu yolculuğun "*menzil*"ine varacak ve "*devir*" tamamlanacaktır.

Şiirde, otel odalarından söz edilmektedir; otelse gurbettir. Henüz menziline varamamış insanın (şairin?) gurbeti. Odada, trajik bir yalnızlığı (kesret durumunu) yaşamış ve menziline (vahdete) varamadan öl(dürül)müş bir insan kalmıştır. Ondan geriye kalan, yalnızca bu dünya ile ilgili izlerdir; daha fazlası değil. Ayna, kesretin simgesidir; onda "*zâhirî*" (dışsal) ve "*kesret*" (çokluk) olan görünür ve saklanır. Öl(dürül)en kişi, acaba aynaya bakmış ve "*kesret*"in içinde "*vahdet*"i görebilmiş midir? Şair, şiirini korkunç bir karamsarlık içinde geliştirdiğine göre, belki de "*vahdet*"in "*neş'e*"sini tada-

mamış bir insandır bu ve bu anlam bağlamında da anonim bir insandır.

Her iki anlam katmanında da, şiirin çağrıştırdığı bu düşüncelerin temelinde, şairin kullandığı imgelerin yoğunluğu yatmaktadır. Necip Fazıl'ın din dışı şiirlerinde de, dinsel renkteki şiirlerinde de benzer imgeler, benzer söylemlerle dile getirilir; dinsel şiirlerindeki tek fark, kullandığı sözcüklerin daha dolaysız, dinsel çağrışımları olan sözcükler oluşudur. Örneğin,

*Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum
Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum...*

diye başlayan “*Tam Otuz Yıl*” şiirinde, belki bir az naif, ama “zâhir”i bilip “hakikat”in farkında olmama durumunu, yalnızca “saatin işlemesi”, “durmuşum” ile “uçurtma” ve “gökyüzü” imgeleriyle anlatmaktadır.

Sonuç

Necip Fazıl'ın (son dönemlerindeki) “dinsel mazohizm”inin şiirini bile, “bohem” döneminden bu döneme devrolunan imge düzeni *ayakta tutmaktadır* bence...

(*Türk Dili Dergisi*, sayı 79, 2000)

YAZINIMIZDA BİR GENÇ ÖLÜ: RÜŞTÜ ONUR

Yazınımızın “memnun mustarip” şairi Rüştü Onur öleli kırk altı yıl olmuş.* Necatigil’in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*’ne göre: “Cumhuriyet devri şairlerinden, 1920-2 Aralık 1942, doğ. Devrek, ölm. İstanbul. Hastalandı, liseyi bitiremedi, Zonguldak’ta memurluk yaptı, tedavi için geldiği İstanbul’da veremden öldü. Beşiktaş’ta Yahya Efendi mezarlığına gömülü. 1940 dönemi şiirimize başarılı, güzel örnekler kazandıran bu bahtsız Zonguldak şairinin şiirleri, mektupları ve hayat hikâyesi, ölümünden sonra hakkında yazılmış yazılardan seçmelerle, Salâh Birsell tarafından, *Rüştü Onur* adlı bir kitapta toplandı (1956).” 22 yıllık kısacık, sayrılık ve olanaksızlıklarla geçen bir yaşam... Şair olmasaydı yalnızca “mustarip” olabilecekken, şair olduğu için, yaşamla alay ederek onu alt eden yaşama sevinciyle, bir “memnun mustarip” insan...

1940’larda Türk Şiiri ve Onur

İlk şiirlerini, kendisi gibi genç yaşta ölen Muzaffer Tayyip Uslu gibi 1940/41’de yayımlayan Rüştü Onur, adları pek birlikte anılmasa

* Yazının yazıldığı 1988’e göre; günümüze göre 61 yıl.

da, "Garip" şiiriyle (O. Veli, O. Rifat, M. Cevdet) Cahit Sıtkı şiiri arasında yer alır. Uslu ile Onur'u "Garip"ten ayırmak gerekirse "yaşama sevinçlerinin" de, acılarının da daha safyürekli, daha yeğın olduğunu söylemek gerekir. Garipçiler dünyayı umursarken daha bir bıyık altından gülümserler; Onur'la Uslu ise "dehşetli" ciddi ve içtendirler: onlar için dünyanın en ciddi işi "yaşamak ve ölmek" tir. İşte bu yönleriyle de, ama yalnızca bu yönleriyle, dönemin toplumcu şairleriyle yakınlaşırlar. Bütün bu şairlerin şiirlerini İkinci Dünya savaşı ile o yılların karamsarlığına karşı geliştirilen yaşam sevinci belirmiştir.

Rüştü Onur'un Şiiri

"Güvendiğim bütün dağlara kar yağdı. Ve ben bütün şiirlerimi mahrumiyet içinde yazdığım halde onlarda neden saadet kokuyor? Saadeti ömrümde bir kez bile tatmış değilim," diye yazıyor Onur, Salâh Birsell'e bir mektubunda (Salâh Birsell, agy. s. 65). Ancak, "Memnuniyet" şiirinde (agy. s. 51) yine kendisi yanıtlıyor sorusunu: *"Benden zarar gelmez / Kovanındaki arıya / Yuvasındaki kuşa; / Ben kendi halimde yaşarım / Şapkamın altında. / Sebepsiz gülüşüm caddelerde / Memnuniyetimden; / Ve bu çılgınlık delicesine / İçimden geliyor / Dilsiz değilim susamam, / Öyle ölümler gibi / Bu güzel dünya ortasında."*

Bu şiirdeki anahtar dize *"Sebepsiz gülüşüm caddelerde / Memnuniyetimden"* dir. Bu, sanatın, cinselliğin ya da benzeri gereksimelerin doyurulmasından doğan bir memnuniyet değildir; bu memnuniyet yalnızca, dünya ve insanlarla

çelişkisi olmamasından doğar. Gerçi burda, “kaçak” bir kişilikle karşı karşıya kalınır: Onur’un yaşadığı çağda, toplumsal ve bireysel çelişmelerin olmadığını varsaymak yanlış olacaktır; ama o, bütün şiirlerinde, “memnun olma” özlemini, bir dış uyarana gerek olmadan “kuvveden fiile” çıkarma çabasındadır.

“Gayret” şiiri, onun ruhsal yapısını en iyi yansıtan şiirlerinden biridir (agy. s. 25): *“Ve başlar vakitsiz daveti, / Gece kuşlarının / Göz açabilirsen aç / İki lâf edebilirsen et. / Kaşla göz arasında ölümler / Peşimiz sıra. // Hangi dala el atsak, / Nedamet. / Başucumuzda cehennem / Ayakucumuzda cennet / Gayret tanrım, gayret.”* Şair, hangi dala el atsa nedâmet duyduğuna göre, Tanrı’yı ne için gayrete getirmeye çalışmaktadır? Ölüm’emi? İşte, Onur’un şiirlerindeki düşünsel yapıyı oluşturan ruh durumu, bu iki kaynaktan, derinlemesine ölüm duygusuyla yüzeysel memnuniyet duygusunun koşutluğundan kaynaklanmaktadır. “Gayret” şiirinde, anlatım ve konu bakımından Cahit Sıtkı esintisi duyulur; 1940’ta, Birsell’e yazdığı bir mektubunda “öz sanat”ı oluşturacak genç şairleri sayarken, başta Cahit Sıtkı’nın adını anar. Bu gözlemi genişletmek gerekirse şöyle söyleyebiliriz: Dünyaya umutlu, yaşama sevinciyle baktığı şiirlerinde daha çok Orhan Veli’ye yaklaşır; dahası, onun “gibi” yazar; karamsar şiirlerinde ise Cahit Sıtkı “gibi”dir. Ancak, bu “gibi”lik, karamsar şiirlerinde daha bir belirsizdir; bu tür şiirlerinde daha özgündür Onur. Örneğin “Gece Yarısı” şiirinde (agy. s. 27) bütününüyle olumsuzluğu, karamsarlığı içeren so-

ular sorar: *"Şehrin sokaklarında insanlar niye uyur / Niye şarkı söyler sarhoşlar camlarda / Niye gece kuşları, / Meyvasını paylaşır uykumuzun? / Niye büyük annem / Sarı bir gül kokan baş örtüsünü / Öter üzerime? / Niye gece yarısı misafir gelmez / Halbuki tanrı kapı komşumuzdur."* "Tanrı", son dizede, tek çağrışımı "ölüm" olan imgedir. Burada Tanrı'dan ve insanlardan eşit uzaklıkta bulunan bir insanla karşı karşıyayız. "Bir Şarkı Söyle Yavrum"da (agy. s. 14) aynı "araf"taki karamsarlık söz konusudur: *"... Neylesek vakit dar / Akşam bacamız tütmez / Dallarda kuşumuz ötmez."*

Rüştü Onur'da ölüm duygusu, toplumcu ozanlardaki gibi, bir ülkü özlemini çağrıştırmaz ve ağlatıya dönüşmez: "Rahatlık" şiirinde (agy. s. 26) şunları söylüyor şair: *"Beni rahat bıraksa, / Toprağın altında kertenkele / Kabuğun içinde kurt. / Ve uyusam / Mavi bir deniz ortasında başım."* Öteki şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de ölüm, bir sonsuzluk ülkesidir. Deniz ortasında uyumak, yaşamı simgelemektedir. Böylece ölüm, korkulacak bir şey olmaktan çıkmaktadır. Onur, yaşam karşısında olduğu gibi, ölüm karşısında da mistiktir. Yaşam gibi, ölüm de doğaldır, dahası, bir "rahatlık"tır, yaşamın bir başka biçimidir; Onur gibi, yaşamı bir "iman"la benimsemiş bir insan için ölüm, yaşam madalyonunun öteki yüzüdür. Bu nedenle, onun mistikliğinde dinsel bir temel aramak gerekir. Bu nedenle o, ölümü konu alan şiirlerinde bile, yaşamın türküsünü söyler: *"Şükret Allaha Çocuğum"* şiiri (agy. s. 13): *"Ne karanfil açtı saksıda, / Ne şarkılar değişti /*

Mevsimler değiştikçe pencerelerde. // Ne meyva verdi ağaç / Ne tarla verdi umduğunu... / şükret Allaha ocuğum. // Beklenilen rahmet ve bahar, / Gelecektir nasıl olsa / şükret Allaha ocuğum / Madem ki günler kısa.” Bu şiirde umutsuzlukla umut arka arkaya verilmiştir: Karanfil açmamıştır, şarkılar değişmemiştir, ağaç meyva vermemiştir. Buna karşın şair, “şükret Allaha ocuğum” diyerek şaşırtır bizi. Umutsuzluğun içinden umut yeşerecektir. Çağdaşı toplumcu şairler de gelecek güzel günleri beklerler. Onur da “gelecek mutlu günleri”i bekliyor. Orhan Veli ve öteki Garip’iler bu konuyu işlememişlerdir. Onlar daha çok, yaşanılan günün yergisini yeğerler.

Dönemin sık işlenen bir konusu da savaştır. Onur, bu konuyu çok işlememiş olsa da, “Harb” şiiriyle (agy. s. 30) en etkili örneklerinden birini vermiştir: *“Ben insanları düşünüyorum / ve Dünyayı, / O insanlar ki / Böyle bir akşam üstü, / şarkı söyler ve şiir yazarlar / Ölüme dair.”* şiirin son dizesi, yaşama ve umuda inen bir şarapnel gibidir. Doğallıkla savaşı duygusal planda anlatan bir şiirdir bu. Etkisini ve irkilticiliğini de duyarlılığından alır.

Sonuç

Rüştü Onur, ağdaşlarının etkilerine açık olmasına karşın, yaşasaydı özgün şiirini kuraacak bir yazınsal kişilik gösteriyor şiirlerinde. Her şeyden önce imge kurma gücü ve insanı bütün erdemleri ve eksinlikleriyle kucaklayabilen bir yüreği var, “Dört Yol Ağzı” şiirinde (agy. s. 45) söylediği gibi: *“Dört yol ağzına otur-*

*muşum, / Mektup yazıyorum isteyene. / İnce belli
bir kapatma, / Hovardalığınan şikâyetçi dostu-
nun. / Sarışın bir kadın, / Mektup bekliyor askerde-
ki kocasından. / İşçi karısından şikâyetçi / Garson
patronundan. / Ve bütün bu insanların / Derdi ba-
na düşüyor / Akşam olunca..."*

(Türk Dili Dergisi, sayı 9, 1988)

DIRANAS'TA "AŞKIN İÇSELLEŞMESİ VE MİSTİKLEŞMESİ"¹

Giriş

Ahmet Muhip Dıranas, şiirindeki yaşamı içselleştirme çabasıyla belirgenleşen bir şairdir;² yaşamı içselleştirme konusunda Türk şiirinin hayli zengin bir geleneği vardır. Fuzûlî'den, Şeyh Gâlib'den Asaf Halet Çelebi'ye, Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Necip Fazıl Kısakürek'e, Hilmi Yavuz'a, vb.'ne dek süren bu geleneğin, değişik dünya ve inanç görüşleriyle çeşitlendiği görülür. Örneğin Fuzûlî'nin yüceltilmiş, kimi zaman Tanrı aşkına dönüştüğü ileri sürülen, "dış nesne"den (sevgiliden) "içselleşmiş nesne"ye (aşkın kendisine) yönelen şiir söylemi, çoğu kez tasavvufçu renge bürünür. Şeyh Gâlib'de tasavvufçu bakış açısı, doğallıkla onun şiirinin mistik yönünü belirler ve onu, yaşamı içselleştirmeye yöneltir. Yine örneğin Necip Fazıl'daki, Asaf Hâlet'teki içselleştirme nedenleri farklı olsa da mistik öğeler bakımın-

-
- 1 Bu yazıda *mistik* kavramı en geniş anlamıyla kullanılacaktır; kavram her hangi bir dinsel, tasavvufçu ya da felsefî inanca değil, yalnızca Dıranas'taki bakış açısına gönderme yapmaktadır.
 - 2 Ahmet Muhip Dıranas, *Şiirler*. İstanbul, Türkiye İş Bankası yay., 1974. Alıntılarda kullanılan sayfa numaraları bu kitaptandır.

dan bu şairler şöyle ya da böyle dinsel söylemler geliştirmiş oldukları için, örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'dan, Ahmet Muhip Dıranas'tan, vb'nden ayrılırlar. Ahmet Hamdi, yaşamı *güzelduyusallaştırılmış* (estetikleştirilmiş) bir gözlüğün ardından algılar: Örneğin "zaman" onun için "billûr bir âvize"dir. Bu simgede *soyut, somutlanmış*: ama aynı zamanda da içselleştirilmiştir. Demek "âvize", *dış diînyanın somut bir nesnesi* olmaktan çıkarak, Tanpınar'ın kimliğine ve kişiliğine, bir başka deyişle Tanpınar'ın *kişisel sorunsalına* bürünmüştür. Yahya Kemal'de bu içselleştirme, "tarih içinden süzülüp gelen kültür"e; Hilmi Yavuz'da "tarihin belli bir ânındaki bireyin, kültürel algılaması"na yönelir. Yavuz'da *toplum, bireysel şiire vurulur*; Dıranas'ta, *birey, bireysel şiire...* Dıranas'ta tarih duygusu yoktur; onda bireyin, tıpkı simgecilerde olduğu gibi köksüz, "toplumsalla olan bağı görülemeyen", daha doğrusu "*duyumsanamayan*" bir söylemle şiire vurulduğu sezilir. Turgut Uyar'ın tanıklığı: "Duygulanmasının soyluluğu ile sonsuz derecede geleekten; şiirini kuruşu, görüntüleri seçişi, soylu ve yeni davranışına karşın gününe, gününün dağdağasına vurdumduymazlığı, çeliğine kendi bildiğine göre su verişi ile mutlu bir anakronizm. (...) Ahmet Hamdi, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Divan ve bütün Fransız şiiri, Ahmet Muhip'e zemin olmuştu. (...) Kimsenin farkına varmadığı güzellikleri sezmek ve bunun getirdiği kırgınlık."¹

1 Turgut Uyar, *Bir Şiirden*. İstanbul, Ada yay., 1983, s. 92-93.

Dıranas'ın Şiirinde İçselleştirme

Dıranas'ın pek az şiirindeki "insansal aşk"ın ("Fahriye Abla" dışında [yoksa onda mı mı?]) mistik bir renge büründürülerek dışavurulmasına yol açan, işte bu, toplumsallığı duyumsanmayan bağdır. Burada sanırım, "insan" Dıranas'la "şair" Dıranas arasında, belki de birbirine geçişmeyen iki ayrı algı alanından, bu alanlar arasında da kesin bir dramatik alan sınırından söz etmek gerekir. Dıranas'ın şair olarak kendisine biçtiği görev, (T. Uyar'ın dediği gibi) "kimsenin farkına varmadığı güzellikleri sezmek" ve bu sezginin getirdiği "kırgınlıkları" yaşamaksa, o zaman "güzellik"le "kırgınlık", bir başka deyişle "algı"yla "bilinç" arasında işte bu *dramatik alan* oluşmaktadır. (*Dramatik alan* kavramı, Dıranas'ın şiiri konusunda düşünür ve notlarımı alırken, yazıya kendisini zorla sokan bir kavram oldu; bu kavram-terim, şiirde, *dramatik* ve *trajik* çatışma kavramlarının roman ve öyküdeki görevini belirleyen kavramdır; şiirin çıkış noktasını ve şiirin yazılışının nedenini anlatmaktadır.)

(...)

Bekleyeceğim elbette

Gelişini

Yaşamak başka nedir:

İsterse ta kıyamete

İlle Seni

Ki bu aşk başka nedir.

(...)

("Balad," s. 37)

Bu kıtada, "yaşamak", *algı*; "aşk" ise, *bilinç*-tir: Yaşamanın var oluşu, aşkı gerekli kılar, ama

gerçekleştiremez; kıtanın ilk yarısında “aşk”la bütünleşmesi gereken “yaşamak”, (kıyamete kadar) “beklemek”le bütünleşmekte; bir başka deyişle, boşluk *dramatik alana dönüşmektedir*. Şair, seçimini yapmıştır; “beklemek”, “aşk”ın yerini almaktadır. “*Elbette*” vurgulaması, bu bekleyişin dramatik renge bürünmesini sağlamakta, okura iletilen duygu, ayrılığın acısından çok, “bekleme”yi “aşk”la özdeşleştiren bir *bi-linç* durumuna gelmektedir. Bu bakış açısı, Divan şiirinin dindışı ürünlerine bile egemen olan, aşka tasavvufçu bakış açısına benzemektedir; *mistisizm değil, mistik bakış açısı*. Aşk *içselleştirilip öznelleştirilmiş*, dolayısıyla da, eski bir şiir geleneğiyle, *içsel anlamda* bir bağ kurulmuştur. Zâten kıtanın ikinci yarısında şair, “Beklemek; bu aşk başka nedir,” diye sorarak da bu bağı vurgulamaktadır. Kıtanın iletisi, ilk ve son dizelerin arka arka okunmasıyla algılanabilir.

Bekleyeceğim elbette

(...)

Ki bu aşk başka nedir.

“Olvido” şiirindeki,

(...)

Söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir

Kâğıtlarda yarım bırakılmış şiir;

İnsan, yağmur kokan bir sabaha karşı

Hatırlar bir gün camı açtığını

Duran bir bulutu, bir kuş uçuğunu,

Çöküp peynir ekmek yediği bir taşı...

Biitiin bunlar aşkın güzelliğiyledir.

(...)

(s. 50)

kıtasında da “tamamlanmamış aşk” kavramı, (şiirle bağlantı da kurularak) yer almaktadır: “Aşk”ın sıfatı, “söylenmemiş” oluşudur. Demek, “dışavurulmamış”. Bu nedenle, aşk, tamamlanmadığı zaman güzelduyusallaşabilmektedir: “güzelliğiyledir”. Ulaşılanın güzelduyusallaşamayacağı, “o”nun “içsel” kalması, “şair Dıranas’ın” yazgısıdır. Şairin bütün kıta boyunca saydığı, “insanın yağmur kokan bir sabah camı açtığını; duran bir bulutu; bir kuş uçuşunu; çöküp peynir ekmek yediği taşı anımsaması” imgeleri, aslında yaşama sevincini yücelten iletileriyle, “Garip” şiirinin de, “toplumcu” şiirin de sevdiği, kullandığı imgeleri andırmaktadır. Ama hem Garip’te, hem de toplumcu şairlerde, bu imgelerin çağrıştırdığı “yaşama sevinci”, belki de bütün boyutlarıyla yaşama, yaşamın mutsuzluklarına karşı, bilinçaltı bir direnişi simgeler. Gerçi “direniş”in de kendisine göre bir güzelduyusu vardır; nitekim, bu temanın, örneğin Nâzım Hikmet’in, başta *Memleketimden İnsan Manzaraları* olmak üzere pek çok şiirinde, şairin kendisine özgü bir güzelduyu ile işlendiği görülür; ne var ki, onun ve öteki toplumcu şairlerin, bu temaları içselleştirmeleri söz konusu değildir. Onlar yalnızca *okurun bilinçaltında var olduğunu varsaydıkları iyimser duyguları ateşlemeye çalışırlar*. Aslında, Nâzım dışında hemen hiç bir toplumcu şairin “geleneksel olan”dan yararlanma gibi bir kaygısı yoktur; kuşkusuz, Nâzım’daki yararlanma da daha çok biçimseldir. Garip’çilerse, zâten çıkış noktası olarak, “gelenekten kopma”yı alırlar; dış dünyayı özelleştirmez, yaşamı bir ân olarak algırlar.

Dıranas'ın bu iki grup şair karşısındaki konumu, onlardan temelde farklı bir niteliktedir: Yukardaki kıtanın ilk ve son dizeleri dışındaki dizelerde bulunan imgeler, hem Garip'çilerin hem de toplumcuların kullandıkları imgelerle bir bakıma çakışmaktadır ama, ilk ve son dize-ler, Dıranas'ın kıtasındaki bu imgeleri herkesin duyguları olmaktan çıkarıp, öznelleştirerek içsel-leştirilmektedir: Bütün bunlar, "söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir." Söylenmiş aşk, aşk olmaktan çıkar; tıpkı Divan şiirindeki, "kavuşulmuş sevgi-liye (ya da Tanrı'ya) duyulan duygu"nun aşk olmaktan çıktığı gibi...

Bu iki dize arasındaki dizeler, gündelik ya-şamın duygulanımlarıdır; ama ilk ve son dize arasında, *dramatik alan* etkisi kazanmakta; bir başka deyişle, bu edimler ve duygular, *gündelik yaşamın sıradanlığından sıyrılıp olağandışına çık-makta, mistik bir renge bürünmektedir.*

"Köpük" şiiri bu bakımdan tipik bir Dıranas şiiridir:

*Oyun bitti ve her şey yerini buldu
Akşamla ebedi kızlar anne oldu.
Aynalara bakma, aynalar fenalık;
Denizi, sonsuz olanı düşün artık.
Bir gün beni hatırlayabilirsin ancak.
Güzelsem soyabilirsin çırılçıplak;
Oradayım hep ben, orada, derinde,
Gemilerin ihtiyar köpüklerinde.*

(s. 55)

Şiirde, konularını mistikleştirmeye eğilimli şairlerde sık olarak görülen üç oya (motif) dik-kati çekiyor: *ebedi, ayna* ve *deniz*; bu üç oya da, şiirde bilinçaltından aşkın yansıdığı uzam ola-

rak değişik simgeselliklerde kullanılabilir. Bu şiirde *aynanın denizle* karşıt konumlara yerleştirilmiş olması dikkati çekmektedir.

Ebedi: “Kızlar” sözcüğünün sıfatı olarak kullanılmıştır. “Ebedi kız”ın ilk çağrıştırdığı, genelgeçer anlamıyla “sonsuz dek erden kalacak olan kız”; bir başka deyişle “erdemli kız”dır. Bu yönüyle tamlama, daha başlangıçta şiire bir “mitoloji” rengi ve havası katıyor. Hemen bütün dinlerde, cinsel ilişki hor görülmüştür; gelişmemiş toplumların ikiyüzlü ahlâk anlayışlarındaysa, el değmemişlik erdemin simgesi olarak algılanmaktadır. O zaman “*ebedi*” sözcüğünün, daha başlangıçta şiirde *aşkın* (transandantal) bir anlamı olduğu söylenebilir. Ancak, bu tamlamadan sonra gelen, “anne oldu” eylemi, hemen tüm ahlâk anlayışlarında olumlu çağrışımlar yaratan bir sıfatı çağrıştırmaktadır. Şiirde “*ebedi kızların anne olması*”, şairin *algısıyla özlemi* arasında dramatik alanı simgelemektedir: Aşk, artık ulaşılmaz olmaktan çıkmış, kadın olan kız bir dokunulmazlık kazanmıştır. Şairin, “*Oyun bitti ve her şey yerini buldu,*” dizesi bu bağlam içinde değerlendirilirse, “Aşk=Oyun” ve “Anne olmak=Her şeyin yerini bulması” diye düşünülebilir. Her şey geçmişte kalmıştır: O zaman, her şey ancak anımsanabilir. Aşk oyundur; bu oyunda kız, ebedîdir, çünkü âşık “*bekleyecektir elbette; çünkü aşk başka nedir?*” Anne olmak, oyunun ciddîleşmesidir; *her şey yerini bulmuştur*; ama, kız bu kez aşkın nesnesi değildir; o ancak, anımsanabilir ve anımsatabilir. Bu anlam bağlamında *dramatik alan, hüznün alanıdır*; kız ebedî olma-

saydı, şairin hüzünlenmesine gerek kalmayacaktı.

Ayna: Ayna imgesi, destanlar ve halk öyküleri çağından günümüz şiirine, şairlerin en gözde imgelerinden olagelmıştır. Aynadaki görüntünün insanları büyülemesinin nedeni, görüntünün hem *aslının aynısı* oluşu hem de *aslın kendisi olmayışıdır*. Divan şiirinde ayna, aşkın (ya da Tanrı aşkının) oluştuğu (tecelli ettiği) gönüldür; ayna, hem tasavvufçu şiirde gönül saflığının imgesi oluşu nedeniyle hem de bire bir resmin "yasak" olduğu İslâm toplumunda *insan resmini çizmesi*, bir başka deyişle *tasvir yasağını delmesi* nedeniyle tasavvufçular tarafından seviyerek kullanılan bir imge durumuna gelmiştir. Tasavvuf, her zaman kaba sofulukla çatışmıştır. Bu nedenle, mistisizmin ya da yaşamın içselleştirilmesinin en önemli aracı, *aynadır*. Şair, şiirinde "*Aynalara bakma, aynalar fenalık*" diyerek, aynaya şimdiye dek olageldiğinin dışında bir işlev yüklemektedir: Ayna, artık aşkın yansıdığı o en saf *yansınak* (ma'kes) değil, aşkı sınırlayan dar bir uzamdır; zaten "ebedî kızlar da anne olmamış mıdır?" Ayna, aşkı temsil edemez; aşkı temsil etmeyen bir şeyse, yalnızca "fenalıktır!" Ayna, *sonsuzu* (aslı) olduğu denli *sınırlı olanı* (aslının aynı olmayanı) da temsil eder. Şiirde, aynanın karşıtı olarak, anımsama (hatırlama) verilmiştir. *Ayna dışsal, anımsama içseldir*.

Deniz: Tasavvufçu şiirde, başıboş ruhun varmayı amaçladığı "Tanrısal evren"i simgeler. Deniz de sonsuzdur, Tanrısal evren de. Gerçek olan, sonsuz olandır. Dünya, sınırlıdır; yansımadır; yapaydır; kandırıcıdır; akıl çelicidir;

umut kırıcıdır, vb. Deniz, *sudur*; temizleyici, arındırıcıdır; her şeyi kabul edendir; aşktır; “sonsuz olan”dır. Ama “Köpük” şiirinde deniz, aynı zamanda “doğal olan”ı, “utanmaz olan”ı da simgeler; çünkü deniz, bir bakıma *bilinçaltının* ve *belleğin* de simgesidir. Denizdekilerin de ilk bakışta farkında değilizdir, bilinçaltındakilerin de; çünkü bilinçaltı da “sonsuz olan”dır. Şiire göre şair, artık “beklemek zorunda” değildir; çünkü “sonsuzda olan aşk”, “beklemek” değildir. O zaman sevgili, şairi “çırılçıplak soyabilir”; şair “orada”dır, “orada, derinde, gemilerin ihtiyar köpüklerinde”dir. (“Köpükler ki insanlarla / Zinaları ayıp değil”, Orhan Veli).¹ Ben bu şiirde ilginç bir bireşim bulunduğunu düşünüyorum: Bu şiirde aşk (=cinsellik) hem *mistikleştirilmekte*, hem de *erotizmin* yine bence şiirimizdeki en güzel örneklerinden biri verilmektedir. Bu arada “köpükler”i niteleyen “ihtiyar” sıfatını hangi bağlamda değerlendirmek gerekir? Şiirin satrancında, bence yanlış oynanmış bir taştır bu sıfat: Gemilerin “derinde” olan “ihtiyar köpükleri”?

Benzeri bir konu, “Aynalar” şiirinde de, bu kez gençliğin yaşamla uyumsuzluğu izleği çerçevesinde işlenmektedir:

*Gençliğimi kaybettim birtakım odalarda;
Kaybolan gençliğimi aradığım aynalarda
Ölümler dolaşüyor böğürlerinde elleri,
Aynı şeyi arayan akraba hayalleri.
Yalnız taze bir kadın yaşlılığı arıyor;
Yaşlılığım! yaşlılığım! diye yalvarıyor.*

1 “Denizi Özleyenler İçin” şiiri; Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*. İstanbul, Varlık yay., 1970. 2. basım, s. 81.

Sırları dökülüyor baktığı aynaların;

Söndürüp yürüyor bir bir aynaları kadın.

(s. 152)

Ayna izleği bu şiirde de karşımıza çıkıyor; şiir iki bölümden oluşmuş:

1. bölümde konuşan birinci kişidir (şair ya da 2. bölümdeki kadın?). Bu bölümün anahtar kavramları, “gençliğin kaybolması (*algı*)” ve “aynada aranması (*bilinç*)” tir; demek, bu bölümün *dramatik alan*, bu iki anahtar kavramın arasındadır ya da başka bir deyişle, çağrışımlar bu iki kavramın birbirine geçişme alanındadır. “Gençliği odalarda kaybolan (şair ya da kadın) / kaybolan gençliğini aynalarda aramaktadır.” Gençliği bulmasının olanaksızlığı, aynalardaki ölülerin “ellerinin böğürlerinde” olmasıyla anlatılmaktadır. Çünkü onlar da vaktiyle gençliklerini aynalarda aramışlar, ama bulamamışlar; elleri böğürlerinde kalmıştır. Gençliğin aranması, mantık bakımından doğru bir eylemdir.

2. bölümde konuşan, üçüncü kişidir ve “kadın”ı anlatmaktadır. Bu bölümde, anahtar sözcükler birbirinin karşıtıdır: “*taze (bir kadın)*” x “*yaşlılık (aranması)*”; bu bölümde kurgu tersine dönmüştür ve mantığa aykırıdır. Bölümdeki *algı*, “kadının yaşlılığı araması”, bilinçse “kadının aynaları bir bir söndürmesi” dir (Türk şiirinde rastladığım *en güzel ve en etkili* imgelerden biri). Bölümün *dramatik alanı*, *algı* ve *bilincin* birbirine geçişim alanındaki çağrışımlardır. Şiirde *ayna*, bu nedenle ikili bir çağrışım görevi yüklenmiş olan bir simgedir: (ilk bölümde konuşanın kadın olduğunu varsayarsak) kadın hem aynada / aynalarda “*kaybolan gençliğini*”

aramaktadır, hem de ikinci bölümde, baktığı aynaların “sırları dökülmekte”dir; bir başka deyişle, aynalar kadının yerine *yaşlanmaktadır* (şii- rin bitişi, bana hep Oscar Wilde’ın *Dorian Gray’in Portresi* romanının izleğini anımsatır). Çünkü kadın, ilk bölümde “kaybolan gençliği- ni ararken”, ikinci bölümde “yaşlılığım! yaşlılı- ğım!” diye yalvarmaktadır ve her iki durumda da aynalara koşmaktadır. İşte burada, kişinin aynayla hem *özdeşleşmesi* (aynada gençliğini araması) hem de *özgeleşmesi* (yaşlılığını araması) söz konusu olmaktadır. Çağrışımlar ve sorular: Burada, gerçek olan *ayna* mıdır, *kadın* mıdır? Ya da, *kadın mı aynada gençliğini aramaktadır; yoksa ayna mı kadında?* Aynaları söndüren kaba ger- çekliktir: Kadın, *aynada kalandır*. Bu karşıtlık da, şiirin izleğini mistik bir renge büründürmekte- dir.

Sonuç

Dıranas’ın şiiri, genel olarak söylemek gere- kirse *bireyci, somuttan soyuta giden, dinsel ya da metafizik olan her hangi bir duyguyu dışlayan; ya- şam, ölüm, aşk gibi, simgecilerin çok kullandıkları izleklerin çevresinde dolaşan bir şiirdir*. Onun şii- rinde mistisizmden, şiirinin tümünü kucaklayan mistik söylemden söz etmek, sanırım doğru ol- maz; buna karşılık, şiirlerinin tümünde değil ama kimi şiirlerinde ve şiirlerinin kimi bölüm- lerinde dış dünyanın içselleştirilmesi, (107. sayfadaki 1 numaralı notta belirttiğim bağlam- da) yer yer *mistik renge* az ya da çok bürünme- si söz konusu edilebilir. Dıranas’ın şiirlerini şöyle bir gözden geçirmek bile, bu şiirlerin fizi-

kötesi her hangi bir inançtan ve felsefî renkten olduğu kadar, yalın gerçeklikten de aynı oranda uzak olduğunu anlamamıza yetecektir. Dıranas insanın iç ve dış dünyasından aldıklarını, her hangi bir inancın ya da felsefenin diline değil, yalnızca “dıranasça”ya çeviren özgün bir şairdir.

(*Ludingirra*, sayı 2, 1997)

CUMALI'NIN "KARAKOLDA" ŞİİRİ KONUSUNDA DÜŞÜNCE ALIŞTIRMALARI¹

Şimdi sonsuzluğun ışıklı evreninde olan Necati Cumalı, yazın okyanusunun hemen bütün alanlarında yelken açan yazarlarımızdandır. Başta şiir olmak üzere, roman, öykü, deneme gibi türlerde aynı derecede başarılı yapıtlar veren ve hepsinde de verimli olan Cumalı benzeri bir başka yazarımız hemen hemen yoktur denebilir. Bunlar tüm yazınseverlerin bildiği gerçeklerdir.

Necati Cumalı'nın, eleştirmenlerin pek değinmediği özelliklerinden biri de, Sait Faik gibi, şiirleriyle anlatıları arasındaki konu ve biçim geçişimleridir. Cumalı'nın romanlarını ve öykülerini okurken, zaman zaman şiirlerinden birini okuduğumuz kanısına kapılırız; kimi şiirleri de anlatısal özellikler taşır. Kendisine özgü imgeler anlatıyı şiire, şiiri anlatıya geçirir.

Cumalı'nın şiirleri de anlatıları da, tam anlamıyla bir Akdeniz yazarının ürünleridir; **dramla alaysılama, yaşamla ölüm, aşkla şehvet, özveriyle tutku** iç içedir onun yapıtlarında. Yereli yansıtırken, insanı toplumdan topluma, ülke-

1 Bu yazıdan önce, "Karakolda" şiirini bir kez daha okuyun.

den ülkeye, kültürden kültüre değişmeyen bir varlık olarak görür; bu insan, **salt yöresel bir varlık** da değildir, ama toplumsal yaşamın insana sonradan kattığı toplumsal ve kültürel özelliklerin altındaki gerçek insansal özü yakalayıp anlatarak, **evrensel olanın** ardından da gider.

Bu açıdan bakıldığında, Necati Cumalı'nın geçmişten günümüze tarihsel ve kültürel bir birikimin **doğru** bireşimi olduğu da görülür. Belki aransa, şiirlerinde eski Grek şiirinin **pastorali**, Osmanlı şiirinin **ağırbaşlı izlenimini** veren **ironik anlatımını**, batı şiirinin **biçimsel bütünlüğünü**, coşumcu şiirin o kendisine özgü **ruh coşkunu** yakaladığı da anlaşılır.

Onun bu özelliklerin hemen hepsini gösteren "*Karakolda*" şiiri, dikkatimizi bir başka yönüyle de, anlatının **tragedyaya özgü yapı özellikleriyle** de dikkati çekmektedir. Şiiri, hem bu yönlerden, hem de yapı özellikleri yönünden inceleyelim:¹

Tragedyalarda asıl olay sahnede gösterilmez; olay olup bitmiştir. Oyunda anlatılan, olayın sonucunun kişiler üzerindeki etkileri ve asıl kişinin yaşadığı **trajik çatışma**dır. Tragedyada, asıl olayın anlatılmamasının nedeni, bu olayın insanın **trajik çatışmayı** yaşamasına neden olacak denli **ahlâka aykırı** olmasıdır. Eski Grek dünyasında, yaşamın sınırlarını belirleyen **genel ahlâk**, tragediyaların konularını ve amaçlarını da belirler ve sınırlar. **Öldürü, hâinlik, nef-**

1 Bu şiir konusundaki ilk incelemeyi, eleştirmen Mehmet Kaplan yapmıştır: *Şiir Tahlilleri II / Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Baha Matbaası, İstanbul, 1965, 1. basım, s. 203-215.

ret, tutku gibi aşırılıklar, ılımlılığı yaşama felsefesi olarak algılayan eski Grek dünyası için kaçınılması gereken, sahnede bile gösterilemeyecek denli de yaşamın (=sanatın) dışına atılmış konulardır; oysa bütün bunlar, insanın, hele toplumsal insanın doğasında var olan, her zaman da var olacak özelliklerdir. İşte tragedyadaki trajik çatışmanın kaynağı aşırılıkla ılımlılık (bir başka deyişle, katarsis) arasındaki bu çelişkidedir ve tragedya, bu özelliğiyle Akdenizli bir türdür. "*Karakolda*" şiirinde, olay değil, olayın insanlar üzerindeki trajik etkisi ele alınır; Ali'yle Ömer'in olayı, aşırılığa; bu kişilerin eşleriyle Özbek köylülerinin tepkileri de, ılımlılığa denk gelir.

"*Karakolda*" şiiri, şairin düzsöz biçiminde yaptığı üç dört satırlık bir açıklamayla başlar; bu açıklama, anlattığı insanların yaşamı denli yalındır: "*Urla'nın Özbek köyünden Yetim Ali tarlasına üç evlek geçen sınır komşusu İnce Ömer'i vurdu. Bakalım Özbek köylüleri, Ali ile Ömer'in kararları olayın ardından ne dediler, ne ifade verdiler.*" Bu kısa özet, coşumcuların da, gerçekçilerin de arayıp bulamadıkları bir olay gereci içermektedir. Ancak şiirde Yetim Ali'nin İnce Ömer'i vurması değildir önemli olan; üstelik, şair *Susuz Yaz* anlatısında benzeri bir olayı, bütün ayrıntılarıyla betimlemiştir; ama bu yapıtta çatışmanın toplumsal boyutuna yapılan göndermelerle anlatılan olayın kendisi önemlidir; açıklayıcı olan, olayın kendisidir. "*Karakolda*"daysa, tragedyada olduğu gibi, (olayı yaşayanlar değilse bile) kahramanların çevresindeki insanlar üzerindeki etkisi işlenmektedir.

Şair şiirini, "I Ömer'i Olay Günü Sabahı Gören Bir Köylünün Türküsu", "II Özbek'in Yaşlı Kadınlarının Ağıtı", "III Kaatil Ali'nin Karısının İlk Ağıtı", "IV Ali'nin Karısının İkinci Ağıtı", "V Ölen Ömer'in Karısının Ağıtı" ve "VI Özbek Köyünün Yaşlı Erkeklerinin Ağıtı" olmak üzere altı bölüme ayırmıştır. Bu altı bölüm, sanki tragedyalardaki koronun görevini üstlenmiş gibidir. Burada önemli olan, olayın, tanık olanlar ve olayı sonradan duyanlar üzerindeki **trajik** etkisidir. Şair, bu altı bölümde, bize olayın yarattığı duygulanımların betimini yapmaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun, bu betim, sözcüğün tam anlamıyla Anadolu'lu, daha doğrusu Ege'lidir; **toprak** (ve kız) yüzünden işlenen öldürü suçu, hem Anadolu'nun hem de bütün Akdeniz ülkelerinin şair ve yazarlarına esin veren toplumsal bir olaydır. Ama Cumalı, bu olayı her hangi bir öğretinin (**ideolojinin**) penceresinden değil, bir güzelduyunun penceresinden bakarak anlatır. Mehmet Kaplan'ın andığım yazısında belirttiği gibi, "*Karakolda*", bir memleket şiiri örneği midir? Elbet de bu terimin içeriği tartışılabilir; ama, bence "*Karakolda*" için kullanılacak en uzak nitelemedir bu. Evet, şair bir yöreyi, üstelik de yerin adını vererek anlatmaktadır; ancak, aynı zamanda, genel anlamda insandaki **değişmeyen**i de yakalamış bir şiirdir bu; eskil tragedyanın da ereği budur; tragedyanın kişilerinin kendilerine özgü kimlikleri bulunmamasının nedeni budur, onlar bütün insanın bir yönünü temsil ederler. Bu şiirde de, olayın çıkış noktası yöresel değildir ve şair şiirini kurarken bunun ayırdındadır.

O zaman denebilir ki, şair köylüsünü öldüren Yetim Ali'nin ya da öldürülen İnce Ömer'in yaşadığı **trajik çatışmaları** anlatmak amacıyla yazmamıştır yapıtını. Aslında "*Karakolda*"nın tam anlamıyla tragedyaya benzemesini engelleyen de budur. İnce Ömer, "komşusunun toprağını geçerken"; Yetim Ali, köylüsünü öldürürken neler düşünmüş, nasıl bir iç hesaplaşması yapmışlardır, bu belli değildir. Bu eksikliği, "Ömer'i olay günü gören köylünün türküsü"nü, ölenle öldürenin eşlerinin ağıtlarını ve "Özbek köyünün yaşlı erkeklerinin ağıtı"nı yazarken sözcülüğü üstlenen (ya da yalnızca türkü ve ağıtları aktaran) şair gidermektedir. İşte bu noktada da, "*Karakolda*"yla tragedyaya ayrışmaktadır.

"Karakolda"da, klasik ve sağlam bir anlatı planı vardır. Şiirin I. bölümü, **yakın geçmişi**, öteki bölümler de **olay sonrasını** ele alır. İlk bölümde bir köylünün gözüyle Ömer betimlenir. Bu betimde Ömer beğenilen, yüceltilen bir babayiğittir. Ancak, "Ömer'i olay günü sabahı gören köylü"nün, Ömer'in, komşusunun "toprağını geçmesi" konusunda ne düşündüğünü bilemeyiz. Şair, bu köylünün tanıklığına, öldürü olayı daha taptazeyken başvurmuştur; artık "toprağı geçme" olayında kimin haklı kimin haksız olduğu önemini yitirmiştir; ortada biri hapse biri mezara gidecek iki babayiğit vardır. Bu söylenenler, sonraki bölümleri oluşturan ağıtlar için de geçerlidir.

İlk bendin ilk bölümünde, Ömer aydınlık bir biçemle betimlenir; Ömer'in Özbek köyünün varsıllarından olduğunu "sırtında avcı ce-

keti, ayağında rugan çizme" bulunmasından anlarız. Bendin ikinci bölümündeki doğa betimlemesi, Ömer'in, komşusunun toprağına "üç evlek geçmesine" karşın bunu sorun etmediğini duyumsatmaktadır. Bu bölümdeki doğa betimi, Mehmet Kaplan'ın da belirttiğı gibi, Ömer'in yaşama sevincini de anlatır: "*Çiğ düşmüş çimenlere / Kavaklar iki yanda ak yeşil / Bir kış önünden uçar / Dere ardından seslenir / Özbek gölgeler içindedir / Taze bir mavilik sürer göklere / Sabahın seher vaktinde / Ömer binmiş bir al beygire / Selâm verir uçan kuşa, doğan güne / Baktım aşağıdan gelir.*" Bu betimde bir durum saptaması vardır ve Ömer'in, komşusu Yetim Ali'yle anlaşmazlığı olduğu konusunda hiç bir ipucu verilmez.

Şairin şiire böyle bir giriş yapmasının nedeni, Mehmet Kaplan'ın da belirttiğı gibi, acaba "Özbek'in yaşlı kadınlarının ikinci ağıtı"nda birden bire duyulan silâh sesiyle simgelenen Ömer'in ölümünün etkisini arttırmak için midir gerçekten? Böyle bir etki yaratmadığı söylenemez de; ama asıl olarak, şairin bir durum saptaması yaptığı da düşünülebilir: "*Bir sabah silâh sesine açıldı / Özbek'in pencere kanatları / Ağlamaklı bir gün ışığı doldu / Evlerimize ardımızdan / Mahzun bir gök / Gözlerimizin önünde asılı kaldı.*" Bu ilk kıtada, **tragedyadaki koro gibi çoğul konuşulur**; tıpkı koronun yaptığı gibi, okur / seyirci, böylece korodan biri olarak olayın içine sokulur. Bizim dışımızda başlayan olay, bizi de içine alarak anonim olmaktan çıkar böylece. Şair bu yöntemi kullanmakla beklendiğı gibi **dramatik** değil, şaşırtıcı biçimde **epik** bir etki ya-

ratmaktadır. Bir başka deyişle, okur biçimsel olarak olayın içindeymiş gibi görünse de, aslında olay karşısında alacağı tavır bakımından (tıpkı köylüler gibi) olayın dışında kalmaktadır.

Necati Cumalı'nın şiirde halk şiirinden, halk deyişlerinden yararlandığı söylenebilir mi? Bence kimi anlatırsa anlatsın, Cumalı **entelektüel** bir biçem kullanır. Halk şiiri söylemi ya da deyişleri varsa, bunlar Cumalı şiirinin içine **kaçak** olarak girmişlerdir. Ancak "*Karakolda*"nın bu bölümünün ikinci bendindeki "*Varın bakın / Silâh sesinin erişmediği yerde / Ak sıvalı damlar / Ak akar sular / Ak kavaklar böyle kara mı? / Varın bakın / Seviştiği yerde insanların / Güneşi görün / Gökleri görün / Toprağı görün / Nasıl memnun.*" dizelerinde, "*Dede Korkut Öyküleri*"nin şiirsel bölümlerindeki alliterasyon ve yinelemeler yardımıyla sağlanan deyişe ve etkiye başvurulmuştur. Silâh sesi, durgun suya atılan taş gibi, I. bölümdeki dinginliği bozan öge olur. Şair bir yüzü **dramatik**, öteki yüzü **epik** etkiyi, sorular yoluyla (**bilmezden gelme=tecâhül-i ârifâne**), "*silâh sesinin erişmediği yerde*"ki dinginliğin nasıl olduğunu belirtirken aktarır; amacı silâh sesinden önceki ve sonraki durumu karşılaştırmamızı sağlamaktır. İlk iki bölümde okur olarak, Mehmet Kaplan'ın **yaşam / ölüm karşıtlığı** diye nitelediği karşıtlığın başladığını düşünürüz.

Bütün iyi şairler gibi, Cumalı'nın da temel görevi insandır; ama onun yapıtlarında insan, ne **toplumsalın** aracısı, ne de **bireyselin** odağıdır. Cumalı'nın amacı, önceden belirlenmiş ger-

çekliğin okura öğretisel olarak aktarılması değildir; bir başka deyişle, o, şiirlerinde de düz-sözlerinde de hiç bir zaman okuru yönlendirmeye çalışmaz; bu nedenle de olayı **kendi gerçekliği içinde** verir; biz okurlar da, öğretiyi, ama olayın kendi içinde dolaylı olarak var olan öğretiyi alımlarız. "*Karakolda*" şiiri, elbet de gerçekçi bir şiirdir; öğretisini de (**insanlık dersini** ya da **ibret dersini** ya da her neyse onu) dolaylı olarak içerir. "*Özbek Köyünün Yaşlı Erkeklerinin Ağıtı*"nda nakarat işlevi gören "*Hey gidi fukara Ali / Hey gidi fukara Ömer*" dizeleri, bu söylediğimiz öğretiyi yansıtır bize. Bu nedenle Cumalı'nın salt ve sözcüğün olumsuz anlamıyla **bireyci** bir sanatçı olmadığını, bir çok toplumcunun da bireycinin de tersine, insanı **gerçek anlamıyla** algıladığını ve yansıttığını söyleyebiliriz.

Ömer, Ali, eşleri, Özbek köylüleri, bir öğretinin ya da biçem gösterisinin dekoratif öğeleri değil, yaşayan insanlardır. Anlatılan olay, mesleği savunmanlık olan Cumalı'nın dolaylı da olsa tanık olduğu olaydır belki de; ama öyle olmasa bile, şiirin **düşlemsel gerçekliğinin** "gerçek" gerçekliği aştığı, aşkınlaştırdığı söylenebilir.

"*Karakolda*" şiirinde, anlatım uygulayımı, **olayın değil duyguların** betimine dayanır. Gerçek Ali'nin ve Ömer'in eşlerinin, gerekse Özbek köylülerinin olaya bakış açıları farklıdır; bizi bu kişilerle özdeşleşmeye iten bu farklılık, olayı tek yönlü olarak alımlamamızı, dolayısıyla da olay karşısında okur olarak yan tutmamızı engeller; yukarda söz konusu ettiğim **epik etki**

budur işte. Şairin biçemi dolayısıyla ortaya çıkan bu etki, olayı dramatik olmaktan çıkarır (çünkü yalın olarak bakıldığında, olay dramatiktir); epikleştirir; böylece de olay konusunda, ama yalnızca olay konusunda kendi yargımızı vermemize olanak sağlar. Örneğin toprağına üç evlek geçilen Ali, karısının tanıklığıyla verildiği için, bu olay konusunda ne düşünmüş, hangi trajik çatışmayı yaşamıştır bilemeyiz: *"Üç gündür, üç uzun gündür / Ömer'in çifti tarla-
muza girdi gireli / Salı, çarşamba, perşembe / Üç
gündür, üç uzun gündür / Ali'm karardı, kahırdan
soldu / Yüzü gülmedi."* Ali bu yüzden ekmeğe el sürmez; bu yüzden karısını sarmaz, okşamaz, dalar gider. Ama evlerinde dolaşan, uğursuzluktur; Ali'nin karısı ikinci ağıtında, sarılır kocasının ellerine: *"-Etme Ali'm, etme!"* Sonra, *"Gitme Ali'm gitme!"* Sonra üç el silâh sesi işitir ve sonra da olacak olan olur. Artık, ölen Ömer'in karısı "ne zaman avluya çıksa ıtır, felseğen, katmer kokusu haram"dır ona. "Özbek köyünün yaşlı erkeklerinin ağıtı"nda, yaşlı erkekler, yukarda söz ettiğimiz **tragedya korosu** gibi olayı özetlerler: *"Özbek'in Akkum mevkiinde
/ İki yanı cebel, batısı deniz, lodosu dere / Bir taşlı
kireçli", "poyrazını"* Ali'nin, *"Ahlattan dereye lodosunu"* Ömer'in işlediği değersiz bir tarladır felâkete yol açan. Köylüler eskiden beri böyle bilir. Günün birinde, Ömer'in çifti, Ali'ninkin üç evlek geçer; bir başka deyişle denge bozulur ve silâh patlar. Artık *"Ne gayrı Ali gelir / Ne
Ömer görünür / Hey gidi fukara Ömer / Hey gid
Fukara Ali"...*

Hemen bütün klasik anlatılarda olayın çıkışı

noktası, dengenin, bir başka deyişle düzenin bozulmasıdır. Bu, trajik çatışmayı işleyen eski tragedyalarda da, çağdaş anlatılarda da böyledir; o zaman, “*Karakolda*” anlatı-şairinin romanlık bir konuyu işlediği söylenebilir. Cumalı bu şiirinde insanı, yerel olan insanı evrensel boyutuyla işlemesini bilmiştir.

(*Agora*, sayı 14, 2001)

TURGUT UYAR'IN DİVAN'INDA "GELENEK VE ŞİİR"

"*Divan'da asla geleneğe dönmek gibi bir niyetim yoktu.*" / T. Uyar¹

"Gelenekten yararlanma" tartışması, 1960'lı yılların ikinci yarısında, şiir tartışmalarında gündemi belirleyen konulardan biriydi. Tartışmalarda herkes kendisi konuşup kendisi dinlediği için, "gelenek"ten ve "yararlanmak"tan ne anlaşıldığı pek açıklığa kavuşmadıysa da, bu tartışmalar, her ikisi de yavaş yavaş "içlerine kapanmakta" olan İkinci Yeni'cilerle² Toplumcu'ların şiirlerinde bir yenileşme sürecine girmelerini de sağladı. Şiirin bir *dil oyunu* ya da *toplumun kılavuzu* olmadığı, bir *güzeldüysal dil etkinliği* olduğu belirginleşti. Tartışmaların tozu dumanı yatıştıktan sonra da, geriye Behçet Necatigil'in *Divançe'si* (1965), Turgut Uyar'ın *Divan'ı* (1970) gibi, gerçekten nitelikli bir kaç kitap kaldı.

1 "Tavrım, Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Bir Tavrıdır," Turgut Uyar'ın, Enver Ercan'la konuşması, *Düşün* dergisi, Şubat 1985. (Aynı yazı, Enver Ercan'ın *Şair Çünkü Onlar / Konuşmalar* (Kavram Yayınları, İstanbul, 1989, s. 147-152) ve *Turgut Uyar / Sonsuz ve Öbürü* (Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy, 1985, s. 112-116) adlı kitaplarda da bulunabilir.

2 Turgut Uyar bu konuda, "Şiirin rahatlaması beni rahatsız ediyor," demişti. Bk. aynı konuşma.

Divan

*Divan'*da Turgut Uyar, şiirinin iki özyapısal yöntemini kullanmaktadır. Bunlardan biri, şairler, özellikle Toplumcu'lar için ileti vermek uğruna (belki de bile bile) yöneldikleri bir tuzak oluşturan *öyküleme* (Turgut Uyar: "Aslında her şiir bir hikâyeden çıkar, her şiirin bir konusu vardır... Bu kaçınılmazdır. Sözlerin, imgelerin ve simgelerin altında yatar o."¹ "Düzyazının kıyılarında dolaşmanın şiirsel gücüne hâlâ inanıyorum. Şiirin yararlanamayacağı bir alan düşüneyimiyorum."²); ötekiyse, yaşamı ve gözlemlerini, "saçma"ya, sözdizimini bozmaya, okuru "afallatma"ya yönelmeden öznelleştirip içselleştirdiği, arkaplanı çok geniş, toplumla, tarihle bağını koparmayan çağrışımlara ve imgelere dayanan *Turgut Uyar söylemi'*dir (Turgut Uyar: "Evet, şiir her çağda yenilenir. Ama şiiri toplumdan, toplumsal değişimlerden önce ozan yeniler. Şunu demek istiyorum: Belki başka hiç bir sanat ürünü şiir kadar sanatçısına, sanatçısının kişiliğine bağlı değildir. Yani bir bakıma şiirin tanımı ozanın tanımıdır denebilir. / Şiirde ölmezi aramak boşunadır. Bir kez günü geldiğinde ölmeyen şiir, çağında da zaten pek yaşamamıştır. Bununla beraber değişen çağlar, değişen şiirler ortasında, insanda değişmeyi aramak akla gelebilir."³)

Turgut Uyar'a göre şiir, *insanda değişmeyi aramaktır*. Bu açıdan *Divan* kitabındaki, *değişen çağları, değişen şiirler ortasında* konu olarak işle-

1 Anan Füsün Akatlı, *Turgut Uyar / Sonsuz ve Öbürü*, s. 33.

2 Bk. 1 numaralı dipnot.

3 "Her Çağa Yenilenen", *Turgut Uyar / Sonsuz ve Öbürü*, s. 150.

diği, “SÂDÂBÂD’a Kaside”, “Meclis-i Mebusan’a” ve “Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi’ye adlı şiirleri¹ gözden geçirmeliyiz:

“SÂDÂBÂD’a Kaside”

“SÂDÂBÂD’a Kaside”, iki bölümden oluşan bir şiirdir: Divan kasidesinin *bahariyelerini* (nesib bölümü) anıştıran *tanıdı* redifli birinci bölümde, Sâdâbâd adının da anımsattığı gibi, Osmanlı toplumsal yaşamında Avrupa’ya dönüşün simgesi olan “Lâle Dönemi” çağrıştırılmaktadır: Toplumsal yaşamda, gerçek bir dönüşümdür bu dönem ve şair, şiirinin bütün beyitlerinde bu (olumlu) dönüşümü vurgulamaktadır; şiirin ilk *anahtar sözcükleri*, birinci beyitteki *hazır bulunanlar*’dır. Bu, Divan şiirinin geleneksel “tekil bireyine” bir tepki olarak “çoğullaşmanın” simgesidir. Özellikle şehrengiz, surnâme gibi gazele göre daha az bireysel konuları işleyen türlerde her ne kadar toplumsalla ilgili değinmeler, anıştırmalar, mazmunlar varsa da, Divan şiirinde “çoğul”u kucaklayan bir söylem geliştirilmemiştir; burada bireyseli / tekilliği, sözlük anlamlarıyla değil; her öğenin, Tanpınar’ın deyişiyle, “kendi içine kapalı ve öteki öğelerle, yalnızca *arabesk* bir bağlantıyla ilişkili olduğu” biçiminde anlamlandırarak² algılanmalıdır. Divan şiirinde olmayan, “çoğulun kompo-

1 Bilgi Yayınevi, 1970, s. 63-65, 66, 67-69; yazımı okumadan önce, lütfen bu şiirleri (yeniden) okuyun.

2 Bk. Kemal Bek, “Divan Şiirinde Edâ ve Söylem: Divan Şairleri Birbirine Benzemez”. *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler* adlı ortak kitap içinde, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1996, s. 105-136. (Bu anlamlandırmaya ilk değinen, Tanpınar’dır: *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1967, s. XXVIII.)

zısyonu" dur. Dıvan şairi, aşkı bile tekıl olarak yaşar. (Bu söylemin bir artam ya da eksinlik olduğunu söylemiyorum; bu şiiriyle, mimarlığıyla, minyatürüyle, hat sanatıyla vb. bütün bir Osmanlı sanatının tamamlayıcı öğelerinden biridir ve Divan şiirinin "tekil" söylemi konusunda söylediklerim, örneğin minyatür için de geçerlidir. Bu, şiirde olsun resimde olsun, Ortaçağlarını yaşayan sanatların belirleyici özelliğidir de aynı zamanda.)

"SÂDÂBÂD'a Kaside"de bu "çoğullaşma", "yaşamı tanıma" bağlamında işlenmekte, bütün imgeler bu anlamda *hazır bulunanlara* bağlanmaktadır. Örneğin şiirdeki *bahar*, bu anlamda, Bâkî'nin ya da Nâilî'nin baharlarından çok, Nedîm'in baharını andırmaktadır; arkaplanında bir öğüt ya da "kendi içine kapalı" bir aşk olmayan bahar... *Gül kendi ismini, aşklar aşkları, otlar otları* vb. yine bu bağlam içinde *tanımaktadır*. (Zaten şiirin redifi de *tanıdı* değil midir!) *Gülü'n kendi adını* tanınması, *hazır bulunanların pişmanlıkla kalübelâsını* tanınması; *baharın, gönderi renk renk dolu nisan* olarak gelmesi (bu dizede çok özgün bir kapalı ödünçleme vardır; "nisan" = "gönder" sözcüğü dolayısıyla "bayrak" ve "donanma/şenlik"); *umudun, umutsuzluk biçimindeki hasmını* (kişileştirme) tanınması; *aşkların aşkları, otların otları, yani herkesin hısmını* tanınması; *baharın o yeşili ve pembeyi birlikte görünce resmini* tanınması (yani her şeyin, Divan şiirindeki gibi *bir başka şey* değil, *kendisi* olması [?]); *İstanbul'un baharının öyle olması* (Yahya Kemal'in "Erenköyü'nde Bahar" şiirine, dolayısıyla *Kendi Gök Kubbemiz* kitabına *anıştırma* [telmih]); *hazır bulunanların alkış tutması* (Yi-

ne Yahya Kemal'in "*Mâhurdan Gazel*" ine, dolayısıyla *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabına anıştırma); *tenin uyanarak, herkes(in) kendi olan cismini tanıması*, Divan şiirinde olduğu gibi, *aynı düşüncenin farklı imgelerle anlatımıdır*.

Divan şiirinin temel anlatım biçimi olan bu uygulayım, Divan şairine hem eni konu bir anlatım kısıtlılığı getirmekte, hem de bu kısıtlılığın içinde onu, kendisine *şiiresel yaşam alanı* aramak zorunda bırakarak *şâirâne dil* oyunlarından oluşan bir şiir yapısı kurmaya yönlendirmektedir. Bu dil oyunlarının, okurun, şairin neyi ve nasıl söylediğini algılaması açısından da kısıtlılık ve kapalılık yarattığı bir gerçektir. Ne var ki, divan şiirinin seslendiği okur, bu şiirin *doğasını* (Osmanlıca'yı, mazmunları, söz sanatlarını vb.) bilen, kendisi de az çok şair olan bir *meraklı* olduğundan, Divan şiirinin kapalılığı, aslında *açık anlatımlı bir kapalılıktır*; bir başka deyişle, bu şiirin anahtarlarını bilen bir okur için apaçık bir şiirdir; (Divan şiirinin kapalılığı, *anahtarı olan bir kapalılıktır*; II: Yeni'nin kapalılığının anahtarı ise çoğu zaman şairinin beyninde ve imgeleminde bile olmayabilir. Bu nedenle Divan şiiri *açıklanır*; II: Yeni şiiriye, ancak *yorumlanır*.)

Kanadı redifli ikinci bölümde, "ben" söylemine geçilir: "*ne denmiş, akıp giden suyla akıp giderim*". Bu bölümde Turgut Uyar daha bir II. Yeni'dir; Divan şiirine özgü sanatları, anlamı yorumlamaya gerek duyuracak biçimde kullanmaktadır: "*Çünkü sevdim çünkü bu yüzden güçlü bileklerim kanadı*" dizesinde *güzel nedenleme* (hüsn-ü ta'lil) sanatıyla, "*bileklerinin kanaması*"nı "*sevmeye*" bağlamaktadır. Peki, "*bilekle-*

rin kanaması" ne anlamda kullanılmıştır? Burada, "anlam şairin karnındadır" biçimindeki Arap sözünü anımsamak gerekir; artık, şiirde kullanılan sözcüklerin yapısal öğelerinin (anlamsal değil) birbiriyle ilişkilerini ve çağrıştırdıklarını yorumlamak zorunda kalırız. Anlam, bir sis perdesine girer ve kuşkusuz "sevmek", daha bir açılanır mı bilinmez ama, "Uyarca"laşıp Divan şiirinininkinden çok farklı olarak güzelduyusallaşır. "*sahici mi elinde tuttuğun kartal kanadı / sen tuttun acıdan benim ellerim kanadı*" beyti, cinastan (*kanat* ve *kanamak*) da yararlanıp "sevme"nin ne mene bir şey olduğunu duyurmaktadır sevgilisine (dolayısıyla bize de). Şiirin bu bölümü, *kanamak* redifinin de çağrıştırdığı gibi, *aşk*'la *kanamak* arasındaki olumsuz ilişkiden söz etmektedir: aşkın olumsuzlayan bir etkisi vardır şair üzerinde; (şairin bu olumsuz etkileri sayıp dökmesi nedeniyle, bu ikinci bölümün, konu olarak Divan şiirinin kasidesinden çok, gazeline uyduğunu söylemek yerinde olur; ne var ki Divan şairinin "hem ağlarım hem severim" söylemi, kesinlikle bu şiirde yer almaz; Uyar'ın söylemi, yalnızca *saptama* ile sınırlıdır). Bu olumsuzlamaya bir kaç örnek: şairin "geceyi geçirmek için kullandığı ilâç", *kalp*'tir; "hazır bulunanlar davranıp saatlerini *bahara kurarken* (birinci bölüme gönderme)", şairin *dirilişe kurulmuş saati kanar* (bahar>diriliş>kanamak>sevmek); şairin "alnından damla damla süzülen *terleri kanar; kanasın varsın; ne varsa biraz kanamalıdır vb.*" Şimdi *kanadı* redifinin birbirine bağladığı, ilk bakışta birbiriyle ilgisiz gibi görünen bütün bu imgelerin, aslında büyüteçle kumaşa ba-

kıldığında görünen ilmiyelerden pek farkı yoktur; aralarındaki *anlam boşlukları* nedeniyle bağlantı ilk bakışta kavranamaz; ama bir az uzaktan baktığınızda kumaşın güzelliğinin bütün görkemiyile kendisini göstermesi gibi, şiirin beyitleri arasındaki ilişki de açıklığa kavuşmaktadır. Divan şiirinde anlam bütünlüğü yoktur; şair duygularını iki dize içinde vermek durumundadır; yani bir bakıma şiirin bütünselliğini parçalar ve ilk bakışta birbiriyle anlam ilgisi yokmuş gibi görünen beyitlere indirger; Uyar' sa bu anlam ilgisini daha da parçalamış ve sözcüklere indirgemıştır; şiirin anlamı, daha doğrusu iletmek istediği karamsar duygu (okur olarak yoruma gitmesek bile) zihninizde bütünlenmektedir (Bunun için, her halde, sıkı bir II. Yenisever olmak gerekmektedir).

Turgut Uyar "*SÂDÂBÂD'a Kaside*" şiirinde, anlatım bakımından Divan şiirinin uygulayımını kullanmış; yukarda da değindiğim gibi, *aynı ana düşünceyi, farklı imgelerle işlemiştir*. Okurun bu şiiri algılaması içinse, ne açıklamaya ne de yorumlamaya gerek vardır; dolayısıyla Turgut Uyar, bu şiirinde öteki şiirlerinde de olduğu gibi, ne *dil biçimbozmasına* (deformasyonuna), ne *sözcüklere rastgele anlam yüklemeye*, ne de *anlam biçimbozmasına* gitmiş, ama "bahara saat kurmak", "terin kanaması", "yürekerin taşıdığı dağ serinliği" gibi, Divan şairinin amaçladığı "bikr-i mazmun"ları çağrıştıran özgün imgeler kullanmıştır. (Aslında, II. Yeni diye bir akım varsa, bu nedenle Turgut Uyar'ı, bu akımın yükseliş dönemi şairi saymak yerinde olur. Yoksa II. Yeni, eleştirmenlerin bir kuruntusu mu acaba?)

Konu bakımındansa, bu şiirin Divan şiirinin klasik konularıyla bir ilgisi yoktur; şiirin (Divan kasidesinin *nesibini* çağrıştıran birinci bölümünün konusu, *doğa'nın değişmesi*, buna koştut olarak da *insanın anlayışının değişmesidir*; ikinci bölümdeyse konu tümüyle *gazel* konusudur: aşkın verdiği acı. Ne var ki bu acı, şiirde hoşnutluk ve yakınma duygusuyla değil, *güzel imgeler kurma* amacı gözetilerek dile getirilmektedir.

Şiirin, uyak düzeni de dâhil (birinci bölüm: *tanıdı* redifli: *aa ba ca...* ikinci bölüm: *kanadı* redifli: *ab cb çb...* son bölüm: tek beyit; öteki uyaklarla bağlantılı uyak: *tadı.*), kaside biçimiyle (*aa ba ca....*) ilgisi yoktur; ama ses olarak doğallıkla kasideyi (gazel de aynı uyak düzeniyle yazılır) çağrıştırmaktadır. Şiirde kasidenin zorunlu bölümleri (girisgâh, fahriye, tagazzül, dua, taç) bölümleri de kullanılmamıştır. Elbet de ki bu anlayış *yeni* değildir; Tanzimat döneminde Nâ-mık Kemal ("*Hürriyet Kasidesi*"nde), Cumhuriyet döneminde Yahya Kemal Beyatlı (*Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabındaki "kaside"lerinde) Divan şiiri kaside biçiminden, az çok bu ölçütler içinde yararlanmışlardır.

"Meclis-i Mebusan'a"

"*Meclis-i Mebusan'a*", Uyar'ın *Divan* kitabında geçmişe göndermeler yaptığı ikinci şiirdir: Resmî tarihe bir karşı çıkış mıdır bu şiirde işlenen? Şiir, "*Kânunusâni*" ile "*Kanunuesasi*" arasındaki ses benzerliğinden doğan sözcük oyununa ve birbirleriyle, ikisi de insansal oluşları dışında hiç bir ilgi bulunmayan anlam karşıtlığına dayanır. Bu anlam karşıtlığı, daha önce *Lu-*

dingirra'nın geçen sayısındaki' "*Dıranas'ta 'Aşkın İçselleşmesi ve Mistikleşmesi*" başlıklı yazımda söz konusu ettiğim, *dramatik alan*'ı oluşturmaktadır; şair bu şiirin konusunu, bu iki sözcüğün karşıtlığından (*Kanunuesasi*: resmîyet; resmî tarih; *Kânunusâni*: ocak ayının eski adı; resmîyete gelmeyen ay) çıkarmıştır.

"*Meclis-i Mebusan*"a şiiri, Turgut Uyar'ın "öykülemeli" şiirlerinin en güzellerinden ve az sözcükle bütün bir (eski) yaşamı anlattığı şiirlerinden biridir. Şair, *herkes gibi* "*Kanunuesasiyi*" inceleyeceğine, "*Kânunusâni*"yi incelemiştir. *Kânunusâni*'nin yanında, *Rüstem Paşa, Kanunuesasi ve şair Nedim* (nedir ki!; bunların karşısında bütün bir yaşam vardır):

O zamanlar *İstanbul karı inceden, adam gibi yağar*(dı); ikinci beyitin ikinci dizesi, yukarda sözünü ettiğim karşıtlığın bir benzerini içermektedir: "*meyyit yokuşu alaturkası ve pera düzmecesinden*". Ve şair, "alaturka"yı konu olarak almaktadır: "*Alaturka'da kocalar, kırarmış bıyıklıdırlar ve Osmanlıdırlar. "Bıyık" ve "Osmanlı" sözcükleri, günümüzde bile, geniş çağrışımları olan sözcüklerdir; insana artık önemseyeni kalmadığından sahaf vitrinlerinin önündeki mukavva kutulara atık atık atılmış, altında "san'at-kârının" Fransızca yazımla ve süslü bir yazıyla imzası bulunan o fotoğrafları çağrıştırıyorlar. İşte onlar, evlerine "bir geceyi, bir şarkıcının sesinden alıp gelen kocalardır". "Herkesin sesi ya bozulurdu (ya evlerde kavgalar çıkardı) ya bozulmazdı (ya da eve geç gelen kocalar hoşgörülürdü). Şimdi o günlerden olmamış bir yaz akşamını*

1 Sayı 2, Yaz 1997, s. 68. (Bu kitapta, s. 101-112).

resimleyen bir kadın sesi kaldı. Bu konunun, Divan şiirinin (gazelin) konusuyla hiç bir ilgisi olmadığı açıktır. Şair, sanki öyküsünün bütününden bazı “kritik imgeleri” almış; bunları zamansal sürekliliği ama arada boşlukları olan bir kompozisyon hâlinde düzenlemiştir.

Buna göre, şiirde klasik bir öykü planının bulunduğu söylenebilir: İlk ve ikinci beyit *giriş* (öykünün zamanı ve yeri tanıtılıyor); üçüncü ve dördüncü beyit *gelişme* (olay ve kişiler tanıtılıyor: *kırılmış bıyıklı Osmanlı kocalar ve en incesinden sesi olan karıları*. Şair öykülere özgü *dramatik çatışmayı* bile unutmamış; erkeklerin eve geç vakit ve olasılıkla sarhoş gelmeleri düzenin bozulmasıdır; bu durum karşısında karıları ya kavga çıkaracaklardır, ya da çıkarmayıp kocalarını hoşgörecektirler!) ve son beyit de *sonuç*’tur (artık o insanlar ve o yaşam “mazi” olmuştur). Bu yoruma katılmayanlar olabilir; ama, bu şiir *kesinlikle* bir manzum öykü değil, *alabildiğine müthiş bir şiirdir*.

Şiirin nazım biçimi *gazel* biçimidir. *aa ba ca...* uyak düzenine göre, beyit birimiyle yazılmış; beş beyitten oluşmuştur (Gazel 5-15 beyit). Dil ve anlatımı konusunda “*SÂDÂBÂD’a Kaside*” için söylediklerimiz bu şiir için de geçerlidir.

“Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi’ye”

Turgut Uyar’ın (bence) başyapıtı olan bu şiirde, “*Meclis-i Mebusan’a*” şiiri gibi *öykülemeli* bir şiirdir. “Eski bir İstanbul hanımefendisi”nin (“*o zaman hamitti padişah*”) yaşamına duyarlı bir bakış... Şiir, Saffet Hanımefendi’nin ağzından ya-

zılmıştır. Saffet Hanımefendiler'in *atları macar* cinsiymiş, *dantelleri Alman* (varlıklı bir aile; ya da yoksa, bu Saffet Hanımefendi'nin bir başka aile için belirttiği bir gözlem midir?); o sıralar hiç bir şeyi umursamazmış (*ne göksu'da bülbül dinlemek ne abdülhak şinasi bey*). Kocasını kocaman bıyıklı, Hamit'in ordusunda Deli Rüştü Paşa adıyla anılan zabıtmış. Yıllar yılları kovalamış, Hürriyet ilân edilmiş, otuz bir Mart olayı olmuş. Sonra işgal ve *gemiler de öyle boğazdan aşağı boğazdan yukarı*. Paşaysa bu durumu umursamadan bıyıklarını burarmış. Rüştü Paşa, gür sakallıymış. (Cumhuriyet'ten sonra) oğulları ve kızları İsviçre'ye, Lozan'a yerleşmişler. Artık Saffet Hanımefendi, uykusuz, tek başına *konağı ve ölümlü bekliyormuş*. (Bundan sonrası, Saffet Hanımefendi'nin düzensiz, zamandizimi bozulmuş anımsamalarıdır:) Bahriye Nazırı Tevfik Paşa, Mütareke, annesinin giysilerini anımsadığı çocukluk yılları, Yeniköy'deki yalıyla Fatih'teki ev, Rüştü Paşa'nın Yıldız ve Dömeke'deki görevleri, "gülünün solduğu akşam" ölenler, ışıklarla süslü Göksu gezmeleri, ölüm, "mevlûtlar", Hafız Burhan, arkasında dalgalar bırakarak giden bir gemi... Bütün bu anımsananlar arasında, git gide varlığını daha bir duyumsatan ölüm: *öldüm ben saffet hanımefendi salihat-ı nisvandan*.

Şiirdeki anlatım uygulayımı, bütünüyle "bi-linçakışı" uygulayımıdır. Bu, öykü ve romanda, daha çok "akıl melekeleri" yerinde olmayan, bunalımlı kişilerin iç dünyalarını anlatmak için kullanılan çağdaş anlatım uygulayımından biridir. Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi'nin kendisinden çok önce ölen yaşamını şiir-

de anlatmak için, herhalde bundan daha etkili bir uygulayım bulunamazdı.

Divan şiirinde böyle bir konu anlayışının olamayacağı, konunun ve anlatım uygulayımının bütünüyle çağdaş olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. Bir başka deyişle Divan şairinin şiir kurallarıyla (konu, duyarlık, biçim vb.) eli kolu bağlı olmasına karşın, bu uygulayım hem şairin seçtiği “kişi”nin düşünme biçimine uygun düşmüş, hem de kişiliği canlandırma açısından ona alabildiğine bir özgürlük sağlamıştır. Aslında II. Yeni’nin anlatım uygulayımının temelinde, imgelerin düzenlenişinde vb. bilinçakışı uygulayımının büyük etkisi olduğu da bir gerçektir.

Bu şiirin de gazel uyak düzeni (aa ba ca...) ve beyit birimiyle yazılmasından başka, gelenekle ve Divanla hiç bir ilgisi yoktur; gelenek ve şiir ilişkisinde esas alınacak olan, ilk elde herhalde “biçimsel benzerlikler” olamaz. *Divan*’daki öteki şiirleri de göz önünde bulundurarak, kitaptaki bütün şiirlerin ancak dış görünüşlerinin (uyak ve beyit birimi) Divan geleneğine bağlandıkları; ama şiirin özünü, duyarlığını, imgelerini, şiirsel mantığını *oluşturması gereken* öğelerince (döneme göre) yeni olduğu açıktır.

Zaten Turgut Uyar da, “*Divan’da aslâ geleneğe dönmek gibi bir niyeti*” olmadığını da belirtmiştir.

(*Ludingirra*, sayı 3, 1997;

Şiirde Dün Yok mu / Turgut Uyar Üzerine,

Haz. Tomris Uyar, Can yay.

İstanbul, 1999, s. 229-239)

ÜLKÜ TAMER'İN İMGELERİ

İkinci Yeni şiirinin önemli bir şairidir Ülkü Tamer; özellikle imgeye yaslanması, anlamı imgenin arkasına saklaması, dile "tasarrufu", biçimselliği boşlaması, sesini yükseltmemesi, "saf"lığı ile İkinci Yeni'nin "adlı" bir neferidir o. Ve şiirini, şiirimizin gelişimi çerçevesinde olduğu kadar, kendi içinde de evrimleştirmiştir. Bu evrimleşmeyi Cemal Süreya, "*Suçsuzluğun Şiiri*" adlı deneme-incelemesinde¹ özlü biçimde irdelemektedir. Bu yazıda, Ülkü Tamer'in *Seçme Şiirler*² kitabına aldığı (ya da "seçim"ini onayladığı) şiirlerdeki imgelerin peşinden gideceğim.

Bence, duyguların ve düşüncelerin somutlaşma alanıdır imge; şaire somut "gerçeklik"in dışında, yaşamı bire bir algılamamanın ötesinde, sonsuz bir anlatım ve dışa vurma alanı sağlar. Ama imge, aynı zamanda bir ustura ağzı kadar kaypak, doğru kullanılması gereken bir araçtır. Garip şairleri imgeden kaçayım, şiiri günlük konuşma dilinden çıkarayım derken, ardıllarının imgesizliği şiir sanmaları yüzünden *Garip şiiri* yavanlığa ve sıgılığa saplanmıştı; İkinci Ye-

1 *Şapkam Dolu Çiçekle* kitabı içinde, Ada Yay., İstanbul, 1976, s. 193-198.

2 *Seçme Şiirler*, Karacan Yay., İstanbul, 1981, 192 sayfa.

ni'cilerin ardıllarının yalnızca "erden (bâkir) imge"yi şiir sanmaları yüzünden de İkinci Yeni yavanlığa ve sığlığa gömüldü. Her iki durumda da, "yeni" olanın kendi kendisini törpülemesi, kendi etiyle ve kanıyla beslenmeyi yeğlemesi söz konusu oldu. Bununla birlikte, "İkinci Yeni'yi, o kötü örneklerine, deyim yerindeyse o 'alıştırmalar'a bakarak kötülemek isteyenlerin bütün çabalarına karşın yeni bir şiirsel durum çıkmıştı ortaya. Bütün bir dönem, İkinci Yeni diye adlandırılan şiirsel yaşantı bütünüyle harcanmış da olsa -ki böyle olduğunu sanmıyorum ben- boşa gitmemişti bu: Türk şiiri eskisinden ayrı, yeni bir estetiğe, yeni bir dile ulaşmıştı."¹ (Aynı şeyler, *Garip* için de söylenebilir; *garip* bir yazgı!) Bu "yeni bir estetiği, yeni bir dil"i sağlayan en önemli öge, kuşkusuz ki, imgedir.

Bu açıdan baktığımızda Ülkü Tamer'in şiiri, "erden imgelerin" şiiridir; şiirselliğin umursanmadığı sanısını veren, şiirselliğinin anlaşılması, değerlendirilmesi için "okurunu arayan" bir şiirdir onunki. Ama imgeleri ne denli göze çarpan imgelerse, şiirselliği ve duyarlığı o denli örtük bir şiir; kimi zaman Cemal Süreya'ya, "Kle-e'nin evreni gibi suçsuz bir şiir"; kimi zaman bana, "muzip bir çocuğun evreni gibi her an yaramazlık yapmaya hazır bir şiir" izlenimi veren bir şiir. Her an muziplik yapmaya hazır, hüznünlü bir çocuğun şiiri.

"*Dokuma*" şiirinde (s. 8) imgeler, arkalarındaki anlamlarla kovalamaca oynar gibidir:

1 Mehmet H. Doğan, *Şiirin Yalnızlığı*, Broy Yay., İstanbul, 1986, s. 256-257.

*Mekik yerine mızrağımı kullanırdım.
Geçerdi sirmalardan ıssız ormanıma.
Bir parçası olurdu o ceylânın ansızın.
Sonra ateşler yakardım, aşk vardı çünkü,
Kulübeme, ormanıma ve yağmuruma ekleyip
Sevinçle uğraşmıştım dokumaya çünkü.
(..)*

... dokuma mekiğinin çağrışımları, mekik → mızrak → ıssız orman → ceylân → ateş → aşk → sevinç → dokuma... Bütün bu çağrışımlar, imgenin bütününün bir mozaik parçaları gibi renklerini, biçimlerini oluşturuyor; her birinin arkasında, yine sonsuz sayıda çağrışımın bulunduğu da söylenebilir; mızrağın (mekiğin) ceylânın (dokumanın) bir parçası olması benzeyenle benzetilenin arasında birbirine karşıt bağlamalarda ilişki kurularak elde edilen bir imgedir bu. Mekiğin, dokumanın bir parçası olması, üretimin; o renkli, emeğin çoğalttığı dokumanın; mızrağın, ceylânın bir parçası olması ise, ceylânın ölümünün, karanlığın, hüznün imgesidir. Ama aşk, bu karşıtlığın bireşmesini sağlıyor. Yaşamdaki bütün karşıtlıkları yok eden aşktır; kendisi karşıtlıklar olmadığında sıradanlaşan, yavanlaşan bir duygu olduğu halde... Böylece, ilk elde karşı karşıya konmuş ve farklı görüntüleri yansıttığı sanılan aynaların, sonsuz bir aynalar dizisinin görüntülerini yansıtması gibi, karşı karşıya gelen imgeler de sonsuz bir imgeler dizisine yol açıyor. Şair "mekik"ten "dokuma"ya dönerken, araya bütün bir serüveni sığdırıyor; bu serüven sizinkine denk düşüyor, sizinkiyle özdeşleşiyorsa ne âlâ...

Aynı şeyler “İstanbul” şiirindeki, örneğin,

(...)

İstanbul bir denizdir lâle gemileriyle taşınan,

Savaşlara, üzüntüye ve çocuklara taşınan,

Silâhlara sandıklara saklandıkları evlere,

Ve insanlara, açıkça yaralanan;

İstanbul bir sudur akşamların aradığı.

(...)

kıtası için de geçerlidir: “İstanbul bir denizdir” kapalı benzetmesini izleyen “lâle gemileri”, okur olarak beni ister istemez, “eski”ye gönderiyor. Sonra *savaşlar, üzüntü*, hemen arkasından gelen *çocuklar* sözcükleri, dayanılmaz bir hüznün girdabına çekiyor. Bu kez, bu kıtada *mızrak* ve *mekişin* yerini “hüzünlü çocuk” alıyor; oysa “üzüntü” ve “çocuk” birbirlerini çağrıştırmayan, birbirlerine yakışmayan sözcükler. “Akşamların aradığı” “su”, dinginliği çağrıştıran bir imgedir. Böylece şair, bu kıtada da açıkça iki bölümlük bir “dramatik karşıtlık”la veriyor duygularını: önce bir “olumsuzluk”, sonra “dinginlik”.

Ülkü Tamer’in bu iki şiirinin de içinde yer aldığı bu ilk verimlerinde, İkinci Yeni’nin Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi ustalarının şiirlerinde görülmeyen, yaşamı “dramatik karşıtlık yaratan imgeler”le dışa vurma özelliği vardır. Tamer’in bu şiirlerindeki imgeleri bu “dramatik karşıtlığı” yaratacak biçimde düzenlediği; kendisini İkinci Yeni’nin ikinci sınıf şairleri gibi çağrışımların akışına bırakmayarak imgelerini bu karşıtlık yöntemine göre kurduğu söylenebilir.

Cemal Süreya, sözü geçen yazısında¹ şöyle diyor: "*Soğuk Otların Altında*'da iki şiirsel yönseme gösterir Ülkü Tamer: birincisi iyice duru, sıcak çağrışımlarla gelişen anlatım deneyleri, ikincisi imgeye dayanmakla birlikte onun üstünde, daha yaygın ve daha bütün bir özü götüren şiirler. Bu iki yönseme, değişik serüvenlerle bu güne (1967'ye K. B.) kadar sürmüştü, birincisi *Virgülin Başından Geçenler*'i hazırlamış, ikincisi *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür*'de gelişen biçimini bulmuştur." Bu bölümde geçen "birlikte" olumsuz saptamasına katılamıyorum. Bana kalırsa, Ülkü Tamer, ilk şiirlerinde bile ("imgesiz şiir olmaz" genel yargısını bir yana bıraksak bile) imgeye "dayanarak" kurmuştur şiirini. Bir kaç örnek:

Çocuk kemikten atıdır ölümün.

En korkak silâhı yangın.

Ahşap kuşudur ölümün.

(...)

(*"Uzak Ev"*, s. 17)

Bu kıtada yine "çocuk" ve "ölüm" karşıtlıklarıyla karşılaşırız; buna ek olarak "yangın" ve "ahşap kuş" da var. Okurun düşlemgücünün çalışması için, bütün imgeler bir araya gelmiş: "Çocuk", önünde uzun bir yaşam bulunan, asıl olarak bir tohum gibi bütün bir yaşamı varlığında bulunduran bir varlık; ama öte yandan da potansiyel olarak ölümü de içinde taşıyor; "ölüm", yaşamı yok eden, hakkında hiç bir şey bilmediğimiz bir olgu, ama bir bakıma da yaşamın evrimleşimi sonucu ortaya çıkan bir

1 Bk. s. 135'teki 1 numaralı not.

olgu, yani diyalektik olarak var oluşları birbirlerine bağlı; "yangın", bu kıtada "ölüm"ün yakın anlamlısı, o da yaşamı silip süpürüyor, yıkım ve ölüm getiriyor; ama bir az önce yaşamla ölüm arasındaki eytişimsel karşıtlığı söyledik; "ahşap", "yangın"ın karşıt anlamlısı... Hepsi bir araya geldiğinde, birbirine karşın var olan, birbirleri için tehdit oluşturan, ama bununla birlikte birbirlerinin varlığını içinde taşıyan imgeler.

(...)

*Solarsa saçların bir ölüden
Çocukların olmadığı iklimlere,
Gümüş bir hançerle ipimi kesen,
Uzatan beni güverteye,
Çürümüş dudaklarıma eğilen.*

(...)

("Ölgün", s. 19)

Şiirin bütününde cezalandırılmak için yelken direğine asılarak ölen bir gemiciden söz ediliyor; şiir bu gemicinin ağzından yazılmış. Bu kıtada da "çocuk", "ölüm" imgeleri var; ancak bu kez çocuk, ölümden ayrılmış. Gemicisi, "kendisini kurtaracak çocukların olmadığı iklimler"i özlüyor.

"Yaprak Ağacı" (23) adlı nefis şiirde "ölüm" imgesi yine karşımıza çıkıyor:

*Al bana yirmi beş kuruşluk bir ip
Hemen köşedeki bakkala gidip,
Yetişmezse para, üste eklersin
Ölecek olan ben, sen de terzisin.*

*Belki sabahleyin kimbilir kaçta
Küçülen gözlerle olur ağaçta*

*Yirmi beş kuruşluk biraz güvercin,
Böyle işlemeli ölüm dediğin.*

İlk kıtanın dördüncü dizesi, “ölüm”le “terzi” imgelerini bir araya getiriyor. “Sen”, şaire “ölüm biçecektir”. Bu kıtada dikkat çekici karşıtlıklar yok. Anlatım, bütünüyle “dingin” bir insanın ruh durumunu yansıtıyor. Ölümle uyumlu bir insanın ruh durumu bu. Bir râzı oluş, bir bekleyiş, dahası bir tasarlayış... Şiirdeki tek uyumsuzluk, tipik bir İkinci Yeni ödünçlemesi olan “Yirmi beş kuruşluk biraz güvercin.” Bu neyin ödünçlemesi olabilir? “Güvercin”in bilinen karşılığı, barıştır, dinginliktir. O zaman bu imge, ölümle bağlantılı olabilir. Bu şiirdeki insan için ölüm, “Âsûde bir bahar ülkesi”dir¹ belki de. Böyleyse, şair “ölüm” ve “güvercin” sözcüklerini bir karşıtlık bağlamında kullanmış demektir. Ancak, güvercinin “yirmi beş kuruşluk” olması, okuru duraksatıyor; belki de birinci dizedeki “yirmi beş kuruşluk ip”le, “yirmi beş kuruşluk güvercin” arasında, ilk elde sandığımızdan çok daha yakın bir anlam bağıntısı vardır: “İp” → “güvercin”. O zaman ölüm, şiiri “söyleyenin” de duyumsattığı gibi hiç de korkulacak, kaçınılacak bir olgu değildir; tam tersine, bir dinginlik ülkesidir. Öyleyse, *biz okurlar* açısından, “ip”le “ölüm” arasındaki bağıntı bir *uyumsal* bağıntı değil, *karşıtlık* bağıntısıdır; burada, klasik düşünen okur açısından şiirle ve doğal olarak “şiiri söyleyen”le bir özdeşleşme değil, bir özgeleşme söz konusu olmaktadır. Ama bu öz-

1 Kendi Gök Kubbemiz’deki “Rindlerin Ölümü” şiiri, Yahya Kemal Beyatlı, MEB Yay., Ankara, 1969, s. 87.

geleşme, şiirdeki, daha doğrusu kıtadaki *konu-*
nun çarpıcılığından değil, *ingelerin kullanımın-*
dan doğmaktadır. Özgeleşmenin, tersinleme yo-
luyla özdeşleşme olduğunu da anımsamak ge-
rekir.

İkinci Yeni'nin şiirimize getirdiği "alaysıla-
ma" yâni "ironi", benim görebildiğim denli,
Cemal Süreya'nın yanı sıra, en yoğun olarak
Ülkü Tamer'de vardır; alaysılama, bir yandan
yaman bir gülmeceye yönelirken öte yandan da
müthiş bir hüznün kaynağı olabilir. Örneğin,
Cemal Süreya'nın "*Zurnanın ucunda yepyeni bir*
çingene" dizesi,¹ bende her iki duyguyu da aynı
yeğinlikte canlandırmıştır her zaman. Hüzün,
evet; ama dramı olmayan bir hüzündür bu; tıp-
kı aynı tuvale yapılan ikinci resmin boyasının
dökülmesiyle altından ilk resmin çıkması gibi,
bu dizede de hüznün altındaki gülmece hemen
belirmektedir ya da gülmecenin altındaki hü-
zün...

"*Arsenik Koydum Biraz*" (s. 24) şiirindeki bir
kıtayı okuyalım:

(...)

Neden içiyor herkes

Kirli suları böyle?

Ben biraz temizledim,

Onardım arsenikle.

Bu kıtada, "temizledim" ve "onardım" ile
"arsenikle" sözcüklerindeki çağrışımlar, yine
karşıtlıkla örülmüştür: Ülkü Tamer'in bu dönem
şiirlerinin ayrılmaz izleklerinden "ölüm" söz-
cüğünü çağrıştırmakta, ama ondan önceki "te-

1 *Üvercinka* kitabı içindeki "*Gül*" şiiri, Cemal Süreya, de
Yay., İstanbul, 2. bas., 1966, s. 6

mizlemek" ve "onarmak" sözcükleriyle karşıt anlam alanı yaratmaktadır. "Kirli suların arsenikle temizlenmesi"nde melodramatik bir çağrışım söz konusudur. Bunu, "Ağaçlar Geçtim Ordan" (s. 34) şiirindeki "Ben tenhalık diye serçeleri bilirim" dizesiyle karşılaştırabiliriz.

Virgülün Başından Geçenler'deki (s. 55-75) virgül, özyaşamöyküsel nitelikte bir imgedir; tıpkı Sait Faik'in bazı öykülerindeki "Panco" gibi... Bu bölümdeki şiirlerde, Cemal Süreya'nın "İyice duru, sıcak çağrışımlarla gelişen..." diye nitelediği imge özellikleri vardır; ama bunun yanı sıra, belki de daha baskın olarak, benim "karşıtlık" diye nitelediğim imgelerle örülmüş şiirlerdir bunlar. Bakış açınıza göre, hem çocuğun içindeki yetişkinin, altında *gülmecesi seziliveren duyarlılığını*; hem de yetişkinin içindeki çocuğun, *altında duyarlılığı seziliveren gülmecesini* içerirler:

(...)

*Nerde o artistler, Gene Autry nerde,
Nerde Wallace Beery, Lorelle Hardi,
Dev Adam, Turhan Bey, Maria Montez,
Ama nerde bildir yağın kar şimdi.*

(*"Virgül Sinemada"*, s. 65)

Bu kıtada, çocukluğunda bir sinema delisi olan bir yetişkinin, içindeki çocuğun burnunun direğini sızlatan özlemi dile getirilmektedir. İlk üç dize, dümdüzdür; ama S. E. Siyavuşgil'in François Villon'dan yaptığı o güzel çeviriden alıntılacağı son dize, *müthiş bir duyarlılığı* vurgulamaktadır. Dahası, düz yazılmış ve eski sinema yıldızlarının adları sıralanan ilk üç satır bir-

denbire *dizeleşmekte*, adlar da *imge değeri* kazanmakta; karşıtlık, imge değerine ulaşmaktadır. Virgül'ün öteki sinema şiirleri için de aynı şeyler söylenebilir.

İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür'deki kimi uzun şiirlerde, İkinci Yeni'nin tipik imgeleri ağırlık kazanır; ama bence, daha önceki şiirlerdeki o *yetişkinin içindeki çocuk kaybolmaya*, bunlardaki *safalaysılığın* ve *kapalı gülmecenin* yerini *dram* almaya başlar, "*Bir Çılgının Gömülüğü*"'nden (s. 82) giriş bölümü:

*Sığırcıkların dağıttığı akşam sesi.
Bir zamanlar senin saçlarına değdi
Han avlusunda yatan yolcuların
Sabaha karşı böldükleri ekmek parçaları;
Kuşların ağzında ufalttığın kırıntılar
Kulaklarına kesik havlayışlarla,
Sürtünen tahta gıcırtilarıyla yerleşirdi.*

(...)

Bu dizelerde (ve devamında) artık *anlatısal şiir* egemen olmaya başlamıştır. Şiirin varlığı, imgelerin anlatıya sarmalanmasına bağlıdır. Bu nedenle de, imgeler kimi zaman bütün içinde değerlendirilmekte, ama okurun zihninde kendi başlarına birer bütün olarak var olmamaktadırlar. O zaman da, ilk şiirlerindeki çarpıcılık, yerini daha dingin, ama kolay kavranamayan, birbiri arasındaki organik bağlantılarla yetinen bir imge düzeni ortaya çıkmaktadır. Bana sorarsanız, Ülkü Tamer şiirinin *imge tansiyonu* bu şiirlerle düşer; ya da, başka bir deyişle, şairin neden uzun ve anlatılı şiire yöneldiği, bir soru olarak aklınızda dönenir durur: "*Kuşların ağ-*

zında ufalttığım kırıntılar”ın, neden “kulaklarında kesik havlayışlarla / sürtünen tahta gıcırtilarıyla yerleş”tiğini düşünür durursunuz. Artık imgeler “külhânî” değildir; kapıları kapanmıştır:

(...)

*Keçi yüzlü atlar basar vadiyi
elime tabancamı aldığım zaman,
kurşun sürüp tetiği çekince
gelincikler fışkırır içinden,
gidip en yakın hastanenin
bir odasındaki vazoya yerleşirler.*

(...)

(“Bir Derste Adam Öldürmek”, s. 87)

“Atlar”, neden “keçi yüzlü”dür? İşte, artık birbirine karşıtlık oluşturan imgeler, yerini bir “konu”yu izleyen, bir konuyu bütünleyen imgelere bırakmıştır; bu imgelerin örgütlenişi, şairi dramı yaratmaya yöneltir; *muzip* bir çocuğun bakış açısıyla değil, kurşunlanarak ölen (şiirin bütününü okuyun) birine (bir askere mi, toplumsal olaylarda ölen bir gence mi?) *ağıt yakan* bir yetişkinin bakış açısıyla yazılmıştır. İlk şiirlerden bu yana, Ülkü Tamer’in böyle evrimleşmesini hangi nedene bağlayabiliriz? İlk kitap olan *Soğuk Otların Altında*, 1959’da basılmıştır; imgelerin ciddîleşmesiye, bence, 1966’da basılan *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür* kitabıyla başlar; Türk şiirinde toplumsallığın, İkinci Yeni’nin tartışılmaya başladığı yıllar. Belki de, Ülkü Tamer’in imgeleri, işte bu ortamdan nasiplerini almaya başlamışlardır. Tamer bu dönemde, o unutulmaz iki dizeyi, “şapka” ile “onur”u karşıtlayarak yazar:

(...)

Şapkasını bırakıp olduğu yerde

Onurunu alıp giden Allende'yi unutma

("Allende İçin", s. 165)

Bu dizelerde çağrışım, sözcüklerin arkasında kalmaktadır. "Onur" ve "şapka" imgelerinin birbirine karşıt olması ya da olmaması önemli değildir; ama şair bu imgeler yardımıyla tarihe bir dipnot düşerek şiirini düşünselleştirmektedir.

Sonuç olarak, Ülkü Tamer'in şiirinin, İkinci Yeni çerçevesinde, özgün imgelerle "dokunmuş" bir şiir olduğu söylenebilir. Kendisini, alışılmış kapılmış okura pek kolay açmayan, açık görünse bile okurdan belli bir çaba ve sevgi bekleyen bir şiirdir bu. Ne anlamsıza, ne anlama kapılmış, sesi (dış görünüşte) ikinci plana atmış bir şiir.

Elbette şiirlerden kimi kıtalarla ve bölümlerle örneklenen bu yargılara katılmayan, kendi okumasıyla başka yargılar üreten okurlar da olacaktır. Her zaman derim; eleştiri, kendisi içindir; şiiri ise en iyi, yine şiirin kendisi açıklar. En iyisi, açın Ülkü Tamer'i, yeniden okuyun; kendisini okutan ve açıklayan bir şiir onunki...

(Ludingirra, sayı 5, 1998)

TAHA'NIN KİTABI ÜSTÜNE OKUMA NOTLARI

Sezai Karakoç'un, *Taha'nın Kitabı* adlı kitabının¹ *Hızırla Kırk Saat*'in bir süreği olduğu kabul edilir.² Şair bu kitaplarının başlarına koyduğu notlarda, ilkinin "1967 Mayıs-Haziran aylarında", ikincisinin "aynı yılın sonbaharı ile 1968'in ilkbaharında" yazıldığını ve dergilerde yayımlanmayıp "doğrudan kitap halinde çık"tığını belirtmektedir.

Karakoç ilk şiirlerini 1950'li yılların başlarında, yani Garip şiirinin egemen olduğu yıllarda yayımlamaya başlar; ancak bu şiirlerde Garip'in etkisi hiç yoktur; o, deyiş ve edâ bakımından daha çok Necip Fazıl'la Ahmet Muhip Dıranas arasında bir yerdedir. İlk şiirleri, örneğin 1952'de yayımlanan "*Yağmur Duası*"nın ikinci kıtasında olduğu gibi, kıta birimi, belirli bir uyak düzeni ve hece ölçüsüyle yazılmışlardır.

Bir yağmur bilirim, bir de kaldırım;

Biri damla damla alnıma düşer;

Diğerinde durur göğe bakarım,

Ne şehir, ne deniz kokan gemiler:

Bir yağmur bilirim, bir de kaldırım.

1 *Şiirler II, Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu*, Diriliş Yay., İstanbul, 6. basım, 1990.

2 Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul, 1998; s. 253.

(Bu kıtada beşlik birimi, AbcbA uyak düzeni ve 6+5 hece ölçüsü vardır. Şair bu ilk şiirlerini, ancak 1998’de kitaplaştırır.)¹

Ama Karakoç’un asıl şiir serüveninin, II. Yeni’nin serüvendeşi ya da zamandaşı olarak başladığı ileri sürülebilir. *Hızırla Kırk Saat*, *Taha’nın Kitabı* ve *Gül Muştusu*’nun yayımlandığı 1967-68-69 yıllarında şiir dünyasına artık II. Yeni şairleri egemen olmuşlardır; bundan sonra şiirimizin serüveni 1980’lere dek sürecek olan bambaşka bir nitelik alacak, şairler artık şiirlerindeki konulara ve biçime göre değil, “dünya görüşlerine göre” “kümeleşme”ye başlayacaklardır. Bunun temel nedenlerinden biri de, 1961 Anayasası’nın getirdiği “söz ve düşünce özgürlüğü”dür.

Genel olarak, Sezai Karakoç’un bu dönem şiirlerinin biçim bakımından değilse de, biçim ve içerik bakımlarından II. Yeni’den oldukça farklı olduğu açıkça görülebilir. II. Yeni şairlerinin, dilin ve şiirin kurallarına Garip’ten daha köktenci olarak “başkaldıran” biçemlerine, “referanslarını” yaşamın “traji-komik” çelişkilerinden alan içeriklerine karşılık; Sezai Karakoç’un dili ve biçemi daha “uslu”, içeriğindeki “geleneksel” öğelerle daha “dramatik”tir ve II. Yeni’nin çoğu kez kaçındığı “anlatı”yı gözüpek bir tavırla kullanmaktan çekinmez. Bunun sonucu olarak da, Sezai Karakoç’un, “biçemin arkasında kalan düşünce şiiri”ne yöneleceği daha ilk şiirlerinden bellidir ve bu şiirlerindeki diliyle biçimine de, az çok, sonuna değin bağlı kalır.

1 *Şiirler IX*, *Monna Rosa*, *İlk Şiirler*, Diriliş Yay., İstanbul, 7. Basım, 1999, s. 8.

Taha'nın Kitabı, Karakoç'un bu döneminde yazdığı üç uzun şiirden ikincisidir (üçüncüsü, *Gül Muştusu*, 1969). Kitaptaki şiirler, eski mesnevileri anımsatan bir biçimde, bölümler ve alt bölümler olarak düzenlenmiştir; örneğin *Taha'nın Kitabı*'nın birinci bölümünün planı şöyledir:

BİRİNCİ BÖLÜM DEĞİŞİM

Taha'nın kavis görmesi

...

Taha'nın kavis üzerine sayıklaması

...

Eleğimsağma şiiri

...

Samanyolu destanı vb.

Bu bölümleme, uyağı geleneksel anlamda kullanmasa da, Karakoç'a tıpkı mesnevi şairlerinde olduğu gibi hem "uzun şiir" in kaçınılmaz olarak getireceği güçlükleri yenme, hem de konunun dağılmasını engelleme olanağı verir. Bununla birlikte, Karakoç'un, uzun şiirin ve anlatının "dar kalıpları" içine sıkışmak gibi bir kaygısı yoktur; o şiirini, Necip Fazıl'ın uyağın götürdüğü yere gittiği gibi, özgür çağrışımların ve imgelerin peşinden giderek kurar.

Şair, bizi Taha'nın serüvenine tanık olmak üzere yola çıkarırken, kesinliğin dar sınırları içinde değil, çağrışımların engin ufuklarının sonsuzluğunda gezdirir. "Taha"nın serüvenini anlatırken, kimileyin Taha'dır, kimileyin serüvenin anlatıcısı; kimileyin yorumcudur, kimileyin seyirci... Taha'nın kim ya da ne oldu-

ğu konusunda ortaya bir çok yorumun atılmasının¹ nedeni de budur; bana kalırsa Taha, "asr-ı saâdet"te yeni bir "dünyevî" serüvene girişen "İslâm insanı"nın simgesidir; Taha'nın gördüğü "kavis" de, yüzyıllar öncesinde "insanın kaderini değiştiren İslâm"dır. Şair bu düşünceyi, doğu minyatürlerine benzeyen bir imgeyle verir:

*Taha dağın ucunda
Bir kavis gördü
Dönen bir göz yayıydı bu
Kirpiklerden ve güneşten
Dünyanın sulara kırılmasından
Doğma bir yaz yayıydı bu*
(s. 7)

Bu yorum doğruysa, o zaman, örneğin Taha'ya salonun ötesinden yanıt veren yankının, "Sen samanyolunu öğdüm sanıyorsun aslında samanı öğüyorsun" (s. 11) demesi, Taha'nın (yüzyıllar boyunca Müslümanların) "öz"e değil "biçim"e yönelmelerine getirdiği bir eleştiri olarak da algılanabilir. Şiirin 23. sayfadaki,

*Ben çocukluğumda çok cebir okudum doktor
Cebire çevirdim boyuna bilgileri
Bir ara yok olmuştu geometri
Enlemler endi boylamlar boydu
Dağlar yükseklik ırmaklar çizgi
Sonra a b c ... n
Sonra 1 2 3 ... sonsuz
Coğrafya da cebire girerdi
Tarih zaten cebirdi
Felsefe (0), din (1) di*

1 Bu konuda bkz. Turan Karataş, agy., s. 254.

Sonra aradım cebirin cebirini

Cebirin cebiri de elbet cebirdi

(...)

dizeleri, Taha'nın (şairin) "samanı (yaratılanı) değil, samanyolunu (yaratana) övmeye" yönelme çabalarını simgelemektedir. O zaman, "cebirin cebirini aramak" da, felsefesel bir derinlik kazanmaktadır. "Felsefe (0) din (1)di" dizesini, "dinin felsefeye üstünlüğü" olarak yorumlayabilir miyiz? Böyle yorumlayabilirsek, şairin, "eski zamanlarda" doğunun batıya üstün olduğunu söylediğini ileri sürebiliriz; ama sonra,

Ve bulmuştu yepyeni bir cebir yarasalar

Artık batı yok eden sayılar

Artık doğu tükenen rakamlar

(s. 24)

Batıya bu bakış açısı, bana Mehmet Âkif'in batıya bakışını anımsatıyor; ancak, Karakoç daha iyimserdir:

Fakat bir gün gelecek

Çağırmasımı bilersen gelecektir

Doğuyu batıyı bilen gelecek

Kendi cebrine çeviren gelecektir

(s. 24)

Karakoç'un dünya görüşü, "Her sahurda davul davul samanyoluna bakmak var" dır ve "Kendi yılbaşımızı susarak kutladık petrol lâmbasında" dır (s. 22, 23). Belki "kitap" imgesi de ilginç bir ipucu vermektedir: "Kitap yak ki, çok kitap, okuyayım *bu kitabı* / O kitapların ışığında okuyayım *bu kitabı*" (aslında olmayan virgülleri ve siyahları ben ekledim); bana göre, bu dizelerdeki "bu ki-

tabı" tamlamaları yalnızca yinelemenin sağlayacağı "âhenk" için kullanılmamıştır; anlamı, "İslâm'ın kitabı"dır.

Taha'nın serüveni anlatılırken "İslâmî geçmiş"le günümüz birbirine karışır, birbirinin yerine geçer. Bu yöntemi, "geçmiş"in günümüzde "diriliş" özlemini dile getirmek amacıyla kullanır şair; sinemadaki "zincirleme geçiş" adı verilen uygulayım benzer bir uygulayım kullanarak, imgelerin ve "İslâmla ilgili" göndermelerin yardımıyla, "geçmiş"i anlatırken "bu gün"e; "bu gün"ü anlatırken "geçmiş"e geçer. Bu yöntem şairin geçmişle bu gün arasında karşılaştırma yapmasına olanak sağlar:

(...)

*Zafer takıdır kurulmuş geceden geceye
Babilden Mısırdan Kudüsten Mekkenen yükselen
Gökyüzünde bir miknatis gibi dönen
Meryemin yalvarışından İsanın neşesinden
Zekeriyaya yaklaşan bir testere titreyişinden
Yahyanın başını bir yemiş gibi getiren
(...)*

(s. 13)

Ya da,

*Şu şair şu öykücü şu çay ısıtan kadın
Bir ırmağa özlem çeken genç kızlar
Hepsi benim kurtuluş kardeşlerim
Bilirim yürekleri eski kentler gibi zengin
Güneş ısıtamamış başlarını
Dünya yaratıldı yaratılalı
Ay ısıtamamış onları
İbrahimle aydınlanmışlar
Lûtla çile tozuna batmışlar*

Musayla yolculuk aşından tatmışlar
İsayla gök sofrasından utanmışlar
Derken yüz yıllar geçmiş
Çölün sesi yükselmiş
Kumun şarabı yemişlenmiş
Semaver yanında kadın nasıl aydınlanmışsa
Gök yeni bir kitabın ayışığında çağıltısında
Öyle yeşil öyle al öyle bir sancılı öyle sevinç coşkunu
Kızların saçları gibi salgın
İşte o vakit o peygamberin
Kanatları sığamış göğüslerini
(s. 30-31)

Sezai Karakoç, öteki iki uzun şiirinde olduğu gibi, bu kitabında da yer yer dizeyi “kötüye kullanmakta”, eski deyişle, “suiistimal” etmekte, izlediği imgelerin girdabına kapılıp okurunu şaşırtmaktadır. O dönemde “şiirin gelip dizeye dayanması”, Karakoç’un şiiri için geçerli değildir; çünkü Karakoç’un şiirinde varmış gibi görünen dize, aslında, bir önceki ve bir sonraki dizelerin bağlamında anlam kazanır:

Küçük bir işaret aşiret işareti annemin
cennetinden
Parti ne partisi ben oyumu öldükten sonra
kullanırım
Elimi çıkararak bakırlaşmış kabrimden
Elimdeki kâğıtlarda bir dünya var ışıyan
Bir dünya sönen
Ah ardıçların sevinci semaverde bir deniz ihtiyar
yanaklı çocuklar
Dimdik akan diişen bir arı beyi levhası yağmur
göğün kraterinden
Mavi kara bir ter akıyor borsanın ve insanın
biberi kraterden
(s. 49)

Onun şiirine ne katıyor bu? Kendisinin bilinçli olarak yapıp yapmadığını bilmiyorum; ama bu uygulama, onun dizesini duyarlıktan ve dilin (söz oyunlarına, alliterasyonlara vb. dayanmayan) asıl müziğini yakalamasını engelliyor; onun şiirini şiirsel düzsöze yaklaştırıyor. Yadırganmayacağını bilsem, kimi zaman alliterasyonlardan, yinelemelerden doğan anlatım ve dil müziğinin yer yer *Dede Korkut Öyküleri*'ndeki "şiirsel bölümler"e benzediğini bile söyleyebilirdim; şu parçayı,

*Kavis görmek Taha'nın gözündeki gelenekleştirdi mi
Bu içten mi gelmekte dıştan mı saldırdı
Biçimlerde başlayan yeni bir değişim mi
Gün mü doğdu kendiliğinden ağaran tepeler mi
Ağaçlar mı çınlıyor yeni bir ağustos böceği mi
Bütün olup bitenler bir yaz düşü mü bir gerçek mi*
(s. 14)

edâ bakımından *Dede Korkut Öyküleri*'nden bir bölümle karşılaştıralım:

(...)
*Kalkubanı yiründen turmadun mı
Yilisi kara kazılık atun binmedün mi
Arku mili Ala Tağı
Avlayuban kuşlayuban aşmadun mı
Babanun ağ ban işigünde
Karavaişlar inek sağar görmedün mi
Buğa buğa didükleri
Kara inek buzağısı değül midür*
(...)¹

Elbette, şairin başka şiirlerinde de, bu şiirin öteki bölümlerinde de rastlanan bu edânın, Ka-

1 *Dede Korkut Kitabı*, yayımlayan Muharrem Ergin, TAKE Yayını, Ankara, 1964, s. 72.

rakoç'un bilinçli bir yeğlemi (tercihi) olup olmadığı bilmiyorum; ama bende, çağdaşlarının tersine, onun, "içerik bakımından gelenekten kopmama kaygısı"na koştur olarak, bilinçli ya da bilinçsiz, dilde de böyle bir kaygısının bulunduğu izlenimini uyandırıyor. Bu tutumun, Türkçe'nin "geleneksel ses"inin yaşatılması bakımından çok önemli olduğunu belirtmek gerekir. Çağdaşlarının "geleneksel ses"e hemen hiç bağlanmadığı, buna karşılık, açık söylemek gerekirse, Fransız şiirinin dilimize yabancı edâsını şiirleriyle Türkçe'ye taşıdıkları düşünülürse, Karakoç'un biçeminin önemi daha da anlaşılır olacaktır.

Bu kitapta, uzun dizelerdeki âhenksizliğin ya da kendisine özgü âhengin dışında, Karakoç, klasik âhenk öğeleri olan uyaklardan, iç uyaklardan, yinelemelerden ve alliterasyonlardan da yararlanarak kendisine özgü bir âhenk yaratıyor:

Kimi uyaklar:

Bu bize

Babil yokuşlarının

Ebabil kuşlarının armağanı

(s. 9)

.....

Bir hörgücünde Şam bir hörgücünde kızıl bir

akşam

(s. 15)

.....

Ha ölüm geometrisi ha yarasa sesi

(s. 17)

*Yarasalar yok değildi elbet vardı
Ama şartlar değişse de yarasarlar da susardı*
(s. 55)

.....

*Nar çatlar kapının gıcirtısı
Gül açar içerdeki kokuyu saçar*
(s. 42 vb.)

Kimi yinelemeler:

*Yeni çağ ve yeni zaman
Geldi ve geçiyor aman
Kurtulur ona yapışan
Kurtulur ona yapışan
Kurtulur yeniye koşan*
(s. 22)

.....

*Günaydın bana geri gelen şiir
Bana geri gelen anıt
Bana geri gelen kalbim
Bana geri gelen kalbimin ayışığı*
(s. 34)

.....

*Bir sayfada Kur'ana
Bir sayfada Kâbeye açılıyorsun
Bir sayfada dönen hacıları kutluyorsun
Bir sayfada at sağınağı
Bir sayfada aşı saati kıyamet beneği
Bir sayfada bir kenti güçlendiren o kişi
O üçüncü kişi
Bir sayfada tuza dönüşen Lût kavmi*
(s. 47 vb.)

Sözcük oyunları:

*Bir kavisten arta kalan kâbus
Bir kâbustan arta kalan bir kavisti bu
Bir tavus kavisiydi bu*
(s. 17)

.....

Bir hıızır hıızarından

(s. 20)

.....

Kış var yatır gibi

Kışla örtülü bir yatır gibi

Kışlalar

Boş kışlalar

(s. 46) vb.

Alliterasyonlar:

“K” sesiyle:

Uyumak gerek uyumak

Kirpiklerin kıyısında

Kımıldanmaksızın durmak

(s. 21)

“R” sesiyle:

Şehirler şehirlere yürüyor içimde

(s. 6)

.....

Yağmur savuran dağlara doğru

Haykırarak

Yazları kızlar soğutuyorlar bir karpuz gibi bir su

kıyısında

(s. 45) vb.

II. Yeni'nin görünürde birbiriyle anlam ilişkisi bulunmayan ya da ilk bakışta sezilemeyen imgeleri arka arkaya kullanma yöntemi, Karakoç'un "yazma yöntemi"nin de öğelerinden biri olarak görülüyor. (Yukardaki alıntılarda bolca örnek olduğundan ayrıca örneklendirmiyorum.) Ne var ki, dizeler "gereğinden çok" uzayınca, başka bir deyişle "az sözle çok şey anlatmak"tan uzaklaşınca, âhengin ve özgün imge-

lerin bu tutumun altında ikinci plana düşmesi de kaçınılmaz oluyor; Karakoç'un şiirini yeniden okurken, ilk okuyuşumda olduğu gibi, aldığım "kendisine özgü" şiir zevkinin yanı sıra, beni sürekli rahatsız eden, onun dize yapısıyla imge düzeninin birbiriyle uyuşmaması oldu. Bu uyuşmazlık, onun şiir mîmârîsini özgürce kurmasını engelliyor gibi geliyor bana; ya da bu iki şiir ögesi öylesine kendilerine özgü ve alışılmadık bir tad taşıyor ki, Karakoç şiirinden (kendi hesabıma) ilk elde zevk alamadığımı ve "ne dediği"ni tam olarak anlayamadığımı, zevk almak ve tam olarak anlamak için de, bu şiirle çok uzun süre "haşır neşir" olmam gerektiğini düşünüyorum. Bir başka deyişle, Karakoç'un şiiri, günümüzdeki "fast food" kültürünün yarattığı, tüketmeyi sindirmek sanan "hızlı şiir" okuruna göre değil diyorum. Bu şiirin, kendisine (salt "sağcı" olduğu için değil), gerçek anlamda şiir "gurme"si olduğu için "sadakatile" bağlı, az ama öz okura seslenen bir şiir olduğunu düşünüyorum; bu nedenle de kitaplarının çok baskı yapmasının da, her satın alanın bu kitaplardaki şiirleri gerçekten anladığı konusunda gerçekçi bir ölçüt olmadığı kanısındayım.

Karakoç'un şiiri, "albenisini" sonradan, okurun gerçekten "beyin teri" dökerek şairle "tanış" olmasından sonra açığa vuran bir şiir bence.

(*Ludingirra*, sayı 9, 1999)

METİN ALTIOK ŞİİRİNDE KONU VE BİÇİM ÖZELLİKLERİ

Metin Altıok, biçime bağlı bir şair; kitaplarını çıktıkları sırada okuduğumda ayırımına varmadığım bu gerçeği, onun bütün şiirlerini derleyen *Bir Acıya Kiracı*¹ kitabını yeniden okuduğumda gördüm. Bunları söylerken, başka şairlerde biçim kaygısı görülmediğini, bunun yalnızca Metin Altıok’a özgü bir tutum olduğunu söylemek istemiyorum. Ancak kimi zaman, Altıok’un şiirlerinin deyişini, giderek söylemini belirleyen en önemli etkenin biçim kaygısı olduğunu da söylemek gerekir; onun bu özelliğini, şiir anlayışları, konuları, söz dağarcıkları, yapısal özellikleri vb. bakımlarından birbirlerine hiç benzemeseler de, örneğin Asaf Halet Çelebi gibi, Ahmet Muhip Dıranas gibi şairlerle karşılaştırabiliriz. Elbette ki biçimsel kaygı taşıyan şairlerin kimileriyle de böyle bir yakınlığı yoktur Altıok’un; örneğin Yahya Kemal ya da Necip Fazıl’ın şiiriyle bu bakımdan bir yakınlığı olduğu söylenemez. (Ben Altıok’un şiirinin yalnızca Cemal Süreya şiiriyle “tanış” olduğu kanısındayım.)

O zaman, Altıok’un şiirine girmeden önce, bu biçim kaygısının ne mene bir şey olduğunu

1 YKY, İstanbul, 1998. Yazımdaki örneklerde verilen sayfa numaraları bu basımdandır.

irdelemekte yarar var. Biçim kaygısı deyince, şairin söyleyeceklerine en uygun biçimi arama ya da söylediklerini belirgin bir ses, bir uyum düzeni içinde düzenleme çabasından söz etmiyorum. Hemen bütün iyi şairlerin, belli bir çaba göstermeden, kendiliğinden ortaya çıkan bir şiir yapısı özelliğidir bu. Benim söylediğim, Altıok'un her kitabında "farklı bir biçim" deneme ve dolayısıyla "farklı bir ses" elde etme çabasıdır; ama buna karşın, *Bir Acıya Kiracı* kitabına kuş bakışı bakıldığında, tüm şiirlerinin hem konu, hem söylem bakımından ortak bir payda taşıdığına da tanık olunuyor. Bir başka deyişle, *söyleyiş biçimi değişse de söylemi aynı kalıyor*. Bu söyleyişte "eser miktarda" İkinci Yeni de vardır.

Yazımda, Altıok'un şiirindeki içeriksel ve biçimsel gelişmeyi irdeleyerek bu şiirlerin ortak paydalarını saptamaya çalışacağım.

Gezgin (1976)

Altıok'un bu ilk kitabı için, çeşitli kaynaklarda "kuşaktaşlarıyla karşılaştırılırsa, geç yayımlanan bir ilk kitap" tanımlaması kullanılıyor. Ama Altıok'un şiire başlayışı, sanırım çok daha erken yıllardadır. Çünkü bu ilk kitap, hiç de bir "ilk" kitabın özelliklerini taşımıyor. "Ne diyeceğine" ve "nasıl söyleyeceğine" karar vermiş, olgun bir şairin şiirlerini içeriyor *Gezgin*.

Kitabın temel izleği, "gitmek"tir; giden de, "gezgin". Örneğin, "Yol" başlıklı şiirinin ilk kıtasında,

Benim için bir rüzgâr
–Artık buradan gitmeli–
Geçirmiş üzgün ipliğini
Acının iğnesinden,
İşlemiş göğsüne
İsminin baş harflerini.
Benim için bir rüzgâr
–Artık buradan gitmeli–

derken, hemen bütün şiirinin de izleği olacak olan (“Geçirmiş üzgün ipliğini / Acının iğnesinden”) ipucunu da veriyor (Bu ve bundan sonraki alıntılardaki bütün *siyah*lar benimdir; K. B.). Acı sözcüğü bize, garip bir biçimde, Halk ve Divan şiirinde “şair”le “gönül” ikilisinin özdeş olması gibi, burada da “şair”le “rüzgâr”ın özdeş olduğunu izlenimini veriyor. Şair de böyle düşünerek mi bu dizeleri yazmış; elbet de bunu bilmemize olanak yok; ama bu uslamlama, ikinci ve sonuncu dizelerdeki “gitmeli” sözcüğünün, “üçüncü kişi gereklilik kipi” anlamı yanı sıra, dahası ondan da çok “birinci tekil kişi gereklilik (ve istek) kipi” anlamı çağrıştırdığını düşündürüyor.

Zâten, kitabın adındaki “kiracı” sözcüğünün de, bir bakıma “yerleşik olan”ın karşıtı bir anlam taşıdığını, bu “gitmek” eylemine hep “hüzün”, “acı” gibi izleklerin eşlik ettiğini rahatça söyleyebiliriz; (Altıok’un bütün şiirlerini yayıma hazırlayanın, kitaba ad verirken “Kıracıyım Bir Acıya” şiirinin adından esinlenmesi, pek doğru bir seçim olmuş bence). Üstelik şair, kitaptaki öteki şiirlerinde de bu iki izleği oluşturan ve bütünleyen ipuçlarını bol olarak veriyor bize:

"(...) Böyle garip bencileyin / Böyle yayan yapıldak, / Yani amaçsız bir gezgin. / Geldiğim şu dağlar boyuydu. / Yüzünüz kadar ırak gittiğim." ("Acımasız Bir Gezgin", 17);

"Yani bilirdim bir kamyon şoförünün / Göğsündeki motor sesini, / Uykusunda bile dinlediğini." ("Muska", 19);

"Eskimiş bir konsolun / Çatlak aynasında durmadan. / Bir buluttur mehtabı inatla kovalayan. / Bir hüznü yansıtan alnının haritasında, / Kendime yeni duraklar bulduğum." ("Yüziin", 21);

"Yasını tut, günlerce ağla. (...) / Sonra git yeni bir aşkı bulmaya, / Bir yağmur sonrasının / duru aydınlığında, (...) ("Sonra Git", 31);

"-Söyle bana ey yolcu, nedir senin gittiğin?" (Adı yok, 35);

"Görüyorsun bir acıyı gidiyoruz seninle / Örselenmiş söz yığınları bırakarak / Kırık tekerlekler gibi ardımızda." ("Tesbih", 39) vb.

Bu kitaptaki şiirler, tedirgin bir insan portresi çiziyor; ama, bu tedirginliğin neden doğduğu konusunda hemen hiç bir ipucu yok. Bu insan ne "çağdaş insanın varoluş tedirginliğini" yaşıyor, ne de yaygın şiir anlayışının bıkip usanmadan işlediği "aşk kırgınlığı"nın tedirginliğini; ama, "aşk"a, üstelik "bilinmedik aşk"a hep "acı, hüznün ve umutsuzluk" eşlik ediyor: "Acıyla, hüznle ve umutsuzlukla / Çoğaltarak günbegün bilinmedik bir aşkı." ("Çakıltaşları", 40). Üstelik şair, bu niteliğini bilmediği aşkın karşısında kararlıdır: "Dokudum yalnızlığın bu serin kumaşını, / Sesime ayrılıklardan bir kumaş diktim. / Ölümü tastamam ezberledim de geldim, / Dilimde bu buruk türkü tadıyla / Bilmem ki buradan nereye giderim.

// Sonunda kendime bir top **yangın** edindim, / (...)
/ Ömrümün **külüydü** savrulan hep ardımda."
("Sis", 41)¹

Şair bu kitaptaki şiirlerinde biçim olarak "serbest nazım"ı kullanıyor; ama şiirlerin biçimi konusunda her hangi bir kararlığı, biçimsel bir kaygısı olmadığı gözlemleniyor. Belli bir arayış içinde de değil; biçimi rastlantısal olarak elde ediyor. Bu rastlantısallık da, kuşkusuz seçtiği konuların sözcüklere dökülürken aldığı biçimden kaynaklanıyor. (İlerde yirmi beş tane yazarak son kitabı *Soneler*'i [1994] oluşturacağı sone türünü tek bir şiirle ["Zaman", s. 43] bu kitapta dener Altıok.) Buna bağlı olarak, uyum (âhenk) öğeleri de rastlantısal olarak ortaya çıkıyor ve daha çok ses, ek ve sözcük yinelemelerine dayanıyor.

Yerleşik Yabancı (1978)

Kitabın adı, "dramatik bir karşıt"lık içeriyor; "yerleşik olmak tanış olmayı, yabancı olmamayı" ya da "yabancı olmak, yerleşik olmamayı" gerektirir; o zaman, daha adından, bu kitabın da ana izlek olarak "dramatik bir tedirginliği" işleyeceği anlaşılıyor: "*Bir kabuk içinde / Birbirinden ayrılmaz / (:) / Aşk ve acı yüreğimde / İkiz badem içidir.*" ("İkilem", 51). Acının, aşkın tamamlayıcı parçası oluşu, klasik şiirinizin

1 "Sis" şiirini yeniden okuduğumda tüylerim ürperdi. "Sevginin ipliğini özenle boyayan", "gidip de bulamayan", "yalnızlığın serin kumaşını dokuyup sesine ayrılıklardan bir gömlek diken", "ölümü tastamam ezberleyip de gelen", "buradan nereye gideceğini bilmeyen", "sonunda kendisine bir top yangın edinen" ve "arkasında ömrünün külü savrulan" Metin Altıok'un, bu şiiri "Sivas yangını"nın önsezisiyle mi yazdığını düşünmekten kendimi alamadım.

dramatik karşıtlık içeren, değişmez izleklerinden biridir. Bu nedenle de, “*Sanki aşkın donmuş su düzeci / Hiç kıpırdamadan duruyor olduğu yerde*” (“1. Buz Kalıbı İçinde”, 52).

“3. Bir Yalnızlık İşareti” şiirinde (54) bu dramatik tedirginlik, iki kıta olarak veriliyor; ilk kıta aydınlık, umutlu, içten bir aşkın anlatımıdır:

*Bir cam gibi önünde
Yüzümü elinle sil,
Hohlayarak üstüne.
Seyret boş bir sokağa
Hüzünle yağışını yağmurun.
Sonra kaplasın yavaşça,
Ilık buğusu soluğunun
Yüzümü baştanbaşa.*

İkinci kıtaysa, tedirgin bir umudun, “olacak olan”ı bekleyişin, aslolanın yalnızlık ve tedirginlik olduğunu söyleyen bir “ruh durumu”nun verilişidir:

*Ve bırakıp gittiğinde
Bir küçük boşluk kalsın
Alnını dayadığın yerde;
Bir yalnızlık işareti
İşleyen ta içime.*

Altıok’un şiirlerinin, genel olarak “hüzün” verici nitelikte oluşunun temelinde de bu dramatik tedirginliğin bulunduğu açıktır; onda “olumlu”ya “olumsuz”, “aşk”a “hüzün” vb. eşlik eder. Bu izlek özelliği, kimi zaman iç içe bir örgü halinde gelişirken, kimi zaman da yukarıdaki şiirde olduğu gibi alt alta bir “bakışım”la verilir. Bu özellik, Altıok şiirinde “yaşama se-

vinci"nin yer almasını engelleyen en önemli et- kendir. Bunun nedenini, sanırım, şairin kendisi de bilmez; çünkü, daha başından beri, şiirinin izleğini bu "birbirinin karşıtı olan özdeşlikler" oluşturur. Bir başka deyişle, biri olmadan öteki- nin olamayacağı bu *karşıt özdeşlikler*, onun şiiri- nin *anlam alanını* da belirlemektedir.

Kitapta yer alan ve "*Bilinmedik Bir Aşk*" ana başlığı altında toplanan "4. Çatı", "5. Yanyana" "6. Bir Çocuğun Büyüklüğü" gibi şiirlerde, sözü- nü ettiğimiz bu özellik, şiirlerin biçim özelliğini de belirlemektedir. Bu şiirler de serbest yazıl- mışlar; ancak, "alt alta *dramatik karşıtlık*"ın veri- lebilmesi için iki kıta olarak düzenlenmişlerdir. Böylece, Altıok'un bütün şiir serüveninde süre- cek olan "biçimsel arayış" çabası, ilk bakışta se- zilmeyecek bir uygulamayla başlamış olmakta- dır; çünkü artık duyguların ve bu duyguları şi- irleştiren imgelerin belirli bir tasarım çerçeve- sinde düzenlenmesi ve biçimin rastlantıya bıra- kılmaması söz konusudur.

Bu şiirlerde, ilk kitabındaki anlatım özellikle- rinden farklı bir yan yoktur; son derece yumuşa- tılmış ve uslandırılmış olan İkinci Yeni dili, Altı- ok'un kendisine özgü, anlamı duru imgelerini anlatmakta son derece işlevli bir nitelik kazan- mıştır. (Bence) Altıok, Cemal Süreya'nın o "ka- palı anlatımın içindeki anlama açılan" şiirsel söyleminin daha değişik bir türünü uygulamak- ta, belki de bu nedenle, bu akımın "kolay imge" sanılan imgelerini "aşırıya", "kapalı anlam"ı "anlamsızlık saçmalığına" vardırıarak yozlaşma- sına yol açan şairleri geçip, tıkanmış olan şiirin yolunu Cemal Süreya'ya bağlamaktadır (Burada

elbette, belirli bir söylem birliği içinde yazan şairler açısından tıkanmış olan demek istiyorum; yoksa “gerçek şiir”in yolunun tıkanacağı ve tükeneceği kanısında değilim hiç bir zaman).

Bu söylediklerim, *Yerleşik Yabancı*’nın öteki bölümleri için de geçerli; örneğın, “*Yanılsamalar*” bölümünün “önsözü” durumundaki (Altıok, kitaplarının bölüm başlarına, o bölümün önsözü gibi okunabilecek şiirler koyuyor ve bunları eğik harflerle yazıyor), “Çığ” (s. 63) şiirinde de karşıtlıklar yer alıyor:

*Uzanmış yumuşak bir divana
Karıştırırken eski bir aşkın sözlüğünü,
Bir kapı tıklaması geliyor kulağıma
Sessiz ve sakın bir güneşli yaz günü.
Açar açmaz kapıyı çığdoluyor odama.*

Şair bu kez, “güneşli yaz günü” ile “çığ” sözcüklerini karşıt olarak kullanıyor ve tıpkı yukarıya aldığımız şiirin ikinci kıtasında olduğu gibi, bu şiirin son dizesinde, öteki dizelerde bizi hazırladığı ruhsal durumu, “içeri dolan çığ”la bir anda yıkıyor. Bu kez “hüzün” ve “acı” şiirin içinde bulunmamasına karşın, “dramatik karşıtlık”, “çığ” sözcüğüyle birlikte yüreğimize doluyor. Burada, bir duyguyu ya da düşünceyi “söylemeden söyleme” yöntemini kullanıyor Altıok. Bir az imgenin çağrışımına, bir az karşıtlığa, bir az da okurun kendisinin yaşamında da buna benzer duygular yaşadığına ve bu nedenle de kendisini anlamakta, kendisiyle özdeşleşmekte ve kendisini bu çığın altında kalmış duyumsamakta güçlük çekmeyeceğine güvenerek. (Bu, okuru “sarsma” yöntemini, bambaşka bir bağ-

lamda, Rüştü Onur da "*Harb*" şiirinde kullanır: "*Ben insanları düşünüyorum / Ve Dünya'yı, / O insanlar ki / Böyle bir akşamüstü, / Şarkı söyler ve şiir yazarlar / Ölüme dâir.*" Şiirin son dizesi, yaşama ve umuda inen bir şarapnel gibidir; Altıok'un şiirinde de, okur, "çığın kendi odasına dolduğunu" duyumsamaktadır.)

Bu kitaptan başka örnekler:

"*Ne zaman bir masaya otursak / Seninle karşı karşıya, / Masa durmadan uzuyor aramızda. / Tozlu bir yol oluyor giderek / Ve ben başlıyorum koşmaya.*" ("1. Masa", 64, şiirin 1. kıtası).

"*Bir yanda sürek avı, / Bir yanda çılgın fiesta. / Ve ben ikisinin tam ortasında / Yükselen bir haç gibi / Anlamsız buluyorum kendimi.*" ("2. Haç", 65, şiirin 3. kıtası) (Şairin kendisini "anlamsız" bulması, tıpkı bir "gezgın"ın kendisini "boşlukta" duyumsamasına benziyor; o da kendisini gittiği yerin "önceden belirlenmiş düzeni" karşısında "anlamsız" bulmaz mı?) vb.

Bundan sonraki bölümde ("*Ay Üzerine Kurgulamalar*") ise, "dramatik karşıtlık ve kaygı"ya, Cemal Süreya'ya özgü bir "alaysılama" (ironi) da ekleniyor; ama bu alaysılama, Cemal Süreya'da olduğu gibi "akıl işi" değildir ve "duyarlık" eklenmiştir. Bu söylediklerimi örneklemek için, "1. Kimseye Görünmeden" şiirinin tamamını buraya almak zorundayım:

*Bulutı yüzüne eğmiş
Yanakları buz gibi,
Buraya nereden gelmiş
Bu nasıl iştir?
Bu gezgin ay bir gece*

*Kimseye görünmeden
Mutlaka kaçak
Bir trene binmiştir.
Ve gizlenip tahta
Bir bavulun içine
Karanlıkta eli
Soğuk bir silâha değmiştir.
Buruşuk bir mektup
Ve bir çocuk fotoğrafından,
Alnını acıyla kırıştıran
Ayrılığı sezmiştir.
Bulutı yüzüne eğmiş
Yanakları buz gibi
Kimbilir kaç gece
Gözüne uyku girmemiştir.*

Elbet de bu alaysılama, “acının ve hüznün” içinden sıyrılmaya çalışan, “buruk” bir alaysılamadır. Bu nedenle de Cemal Süreya’da olduğu gibi düşüncemizi gülümsetmiyor; tersine, yüreğimizi “öykü”nün kahramanı için “acıyla ve hüznle” dolduruyor.

Biçim olarak serbest olan bu şiirlere, uyum sağlayan öge olarak uyağın girmeye başladığını görüyoruz: “iştir” / “binmiştir” vb. Bu bölümün şiirlerinde öyküleme de vardır.

Kitabın altı şiirlik “Bozkır Ezgileri” bölümündeyse, belli bir biçim kaygısının ortaya çıktığına tanık olunuyor. Bu şiirler, dörtlük ya da beşlik kıta // ikilik // kıta // ikilik... düzenindedir ve ikilikler her kıtadan sonra yinelenmektedir. Bu, belki o denli önemli görülmebilir; ama, nazım biriminin, dolayısıyla nazım biçiminin, şiirin sesine olumlu ya da olumsuz katkıda bulunduğu da bir gerçektir. Bu bölümün “önsöz” niteliğindeki

"İklim" şiirinde *a b a b* uyak düzeninin kullanılmış olması ve "sonsöz" niteliğindeki "*Ortasında Bir Evin*" şiirinde ilk kıtanın ilk iki dizesinin, son kıtanın son iki dizesi olarak yinelenişi de, uyuma katkıda bulunan uygulamalardır.

"Kendinin Avcısı" bölümünde, şairin "dış"tan "iç"e yöneldiği görülüyor; altılıklardan oluşan bu şiirde de, önceki şiirlerindeki "iki arada bir derede" acı duyan insan, şair var: "*O mu öndeydi, ben mi? / O dediğime bakmayın / Ayırt etmek içindi. / Av mıydım avcı mıydım? / Tuhaf ama ben ve ben / Hem kaçtım, hem kovaladım.*" (Kendinin Avcısı" 97, şiirin ikinci kıtası). Bu şiirin "karşıtların birliği"ni temel alarak kişinin "ben"inin karşıtlığını dramatik bir çatışmayla verdiğini söyleyebiliriz. Altılık kıta biçimi de, şiirin hem söylemine hem de izlegine uygun bir ses oluşturmaktadır.

Şair, "*Ormanların Gümbürtüsünden*" şiirinde *a a / b a / c a...* uyak düzenini ve beyit birimini kullanarak, *Süveyda* kitabında "*Gazeller*" başlığı altında on örneğini daha yayımlayacağı gazel biçimini denemektedir. Ama bence bu şiirin biçimi, (ölçü kullanmadığı halde) onun şiirsel özgürlüğünü kısıtlayarak Altıok şiirine yeni bir ses getirmemiştir: "*Bir yüzük yaptım sana güvercin teleğinden. / Bir yüzük bükerek hoşçakal sözcüğünden. // Bir yüzük yaptım belli belirsiz, / Eski bir gramofon sesinden,*" vb. (111, ilk iki ikilik).

Bu kitapta da, azalmakla birlikte "acı" ve "hüzün", şaire en güzel kıtalarından birini ("*Nasıl da Eskimiştir*", 115, şiirin son kıtası) yazdırır:

*Başa dönelim biraz da,
Örneğin çatlak bir nara.
Bir eski aşka dönelim,
Bir aşkın kanayan anısına,
Ki yıldız dolsun
Apansız karanlığımıza.*

Şiirin tümünde birinci kişi, ikinci kişiye seslenerek çoğul konuşur. Bu çoğullama, kıtadan kendimize de bir pay çıkarmamıza verilen izindir. "Yıldız"la "karanlık" karşıtlığı, kıtada olumlu, umutlu bir hava yaratır. Bu nedenle kıtanın bizi çeken yanı, artık "alıştığımız" acının pek uzun sürmeyeceğidir. "Çatlak" (nar), "eski" (aşk) ve "kanayan" (anı) sıfatları, bu karşıtlıkla birlikte, artık "hükmünü" yitirir ve geriye, (dilek kipinin de yardımıyla) "eski bir hüznü" kalır.

Ama, Altıok'un şiirinde bu umutlu ve aydınlık hava öylesine seyrek ki... Şair, belki de buna alışık olmadığı için, sonraki şiirlerinde hemen eski gözağrısı olan "acı" ve "hüznü" izlegine ve karamsar havaya geri döner. Örnekler:

*"Durmadan avuçlarım terliyor, / İniliyor ar-
dımdan / Girdiğim çıktığım kapılar. / Trenim gecik-
meli, yüreğim bungun, / Bir bir uzaklaşıyor sev-
diğim insanlar. / Ne zaman bir dosta gitsem, / Ev-
de yoklar." ("Evde Yoklar", 125, şiirin ilk kıtası);*

*"Yine yol göründü 'yerleşik yabancı'ya / Bir
süre öyle sanmıştım kendimi. / İşte döndüm yeni-
den yılanmış bir acıya / Kulağımda fısıldayan do-
nuk fal sesi, / Dinledim baştan sona ilençli gelece-
ğimi." ("Dönmüştüm Gerisin Geri", 127, şiirin ilk
kıtası); vb.*

Küçük Tragedyalar (1982)

Bu kitabın düzenlenişi de, şiirsel söylemi de, "konuşmalar" içermesiyle, gerçekten tragedya yapısındadır; bir "öndeyiş", altı "tragedya" ve bir "sondeyiş"ten oluşuyor. Öndeyiş, yukarda değindiğim gazel yapısındadır:

"Bedenim üşür, yüreğim sızlar. / Ah kavaklar, kavaklar! // Beni hoyrat bir makasla / Eski bir fotoğraftan oyduklar. // Orda kaldı yanağımın yarısı. / Kendini boşlukla tamamlar. // Omuzumda bir kesik el, / Ki hâlâ durmadan kanar. // Ah kavaklar, kavaklar." (133).

Öndeyiş, kitabın konusu, söylemi ve uyumu açısından bizi aydınlatacak niteliktedir. "Kendi(si)ni boşlukta tamamlayan" şairin kendisidir aslında ve "*Küçük Tragedyalar*" kitabının içeriği de, yine şairin kendi kendisiyle konuşmalarıdır. Kitaptaki, umutla soran "kişi" de, umutsuz yanıtlar veren "bilici" de, şairdir. Tüm kitap, daha önceki kitaplarında olduğu gibi, "acı" ve "hüzün" temelinden kaynaklanan bir hava taşır. Konuşanın da yanıt verenin de bir olması, onun tragedya yapısındaki "*eytişimsel geliştirim*" adını verebileceğimiz bir yöneme yönelmesine de yol açar. Bu yöntem, hem şiirin "çıkış noktası"nı oluşturur, hem de "anlam alanı"nı belirler. Anlam çağrışımları bir imge düzeninin işletilmesiyle zenginleşir; okuru ister istemez kendisiyle özdeşleştiren; bu nedenle de kendisine özgü birer tadı olan şiirlerdir bunlar.

Yeri gelmişken, Altıok şiirini ayakta tutan öteki etkenlerin yanısıra, bir başka etkenin de, onun kimi zaman uyumu (âhengi) fedâ ederce-

sine üstüne üstüne gittiği imgeler olduğunu da belirteyim. Şair bu kitaptaki şiirlerinde ise, hem uyumu fedâ etmemiş, hem de akıcı bir anlatımla imgeleri gerçekten işlevli ve güzelduyusal bir ustalıkla kullanmıştır.

Bu söylenenleri örneklendirmek için “2. İki Kişi Gibi” başlıklı şiirden (143) uzunca bir bölüm alıyorum:

(...)

*Onunla iki kişiydik
Daha doğrusu bana öyle gelirdi
Tam olarak bilmiyorum
İlk ne zaman seslendi.*

*Sanırım bir akşam durup dururken
Aplansız çağırdı beni.*

*— Hey, ahbap, niye düştün yollara,
Kaçılacak yer yok ki!*

*— Olmasın ne çıkar,
Yoruyorum ya peşimdekini.*

*Muhacirlik günlerinden kalma
Sanki yetim biriydi.*

*Oluruna bırakmış her şeyi.
Kararsız ve tedirgin*

*Boğazımda rastlantıyla
İsimsiz bir ot gibi bitiverdi*

(...)

*Bir ses ki için için
Diplerde derinlerde şimdi.
Bekliyor sırasını sabırla,
Seçerek sözcüklerini.
Çıkmak için gün ışığına
Hazırlıyor konuşmaya kendini.*

— Hey ahbap: bu acı var ya,
Kuş olsan kaçırmaz seni.

— Öyleyse biri eski yazıyla
Sağdan sola yazsın beni.

Onunla bir kişiydik, iki kişi gibi.
Benden ona, ondan bana
İnce bir kanalla geçilirdi.
Biledi paslı direncimi
Umutsuzlukla
Ve beni hiç terketmedi.
(...)

İpek ve Kılaktan (1987) ve Gerçeğin Öte Yakası (1990)

Metin Altıok, *İpek ve Kılaktan*'da, yukarda değindiğim konu, anlatım ve biçim özelliklerini sürdürür; *Gerçeğin Öte Yakası*'nda ise yalnızca biçimsel bir değişime yönelir ve üçlük birimiy-
le, $a b a / c \check{c} c / d e d \dots$ uyak düzenini kullanır; bu nedenle bu kitapları ayrıca gözden geçirmeye-
rek, yalnızca iki örnekle yetiniyorum:

Acıya tezhibim
Hüzne redif.
Yalnızlığın gözlerine
Sürme çeken
Öyle biriyim ki;
Geceleri **uykusuz**
Kuyuları dinleyen.
Adım büyücüye
Çıktı bu yüzden.

(*İpek ve Kılaktan*, 187)

1. İçimde **kaybolmuş** bir çocuk korkusu,
Bakıyorum pencereden dışarı;

Uzakta kuru dağlar ve meşe korusu.

3. *Acıyı oralarda çok eskiden tanıdım.*

Varıp da neyleyeyim sılayı gayri;

Hem çoktan unutulmuştur adım.

(Gerçeğin Öteyakası, 217)

Dörtlükler ve Desenler (1990)

Altıok, bu kitabında yenilik olarak kendi desenlerini kullanır; bunlar, üç kuş, iki el, üç yılan, üç de insan desenedir. Şair, şiirlerinde cinsel çağrışımları kullanmak bir yana, anıştırma da bile bulunmadığı hâlde, özellikle yılan desenlerinde erotizm anıştırmaları (bence) pek belirgindir. Biçim olarak dörtlükleri kullanır.

Şairin şiirsel söylem, konu, anlatım ve imge düzeni bakımlarından, bu kitapta önceki şiirlerinden pek bir sapma gösterdiği söylenemez. Dörtlükler arasında konu bakımlarından organik bir birlik olmamakla birlikte, bunları birbirlerine yine imge düzeni ve “hüzün”le, artık şiirlerinde ara sıra da olsa görülen “alaysılama” bağlamaktadır. Alaysılama, öyle olmaması gerektiği halde, garip bir biçimde “hüznü” yaratır. Bununla birlikte, bu kitaptaki şiirlerde görülen aydınlık ve umutlu havanın yaratıcısı da yine bu alaysılamadır; 12 sayılı dörtlük (249):

Hapishaneler insan dolu kum gibi.

Dışarda bir buruk özgürlük zakkum gibi.

İçerde de dışarda da zor iş yaşamak

Hem varım hem yokum gibi.

Süveydâ (1991)

Kitabın “Hesaplaşmalar” bölümünde, şair bu kez, daha önce olmayan ilginç bir biçim denemesine girişir: Şiirler ikişer beşlikten ve beşlik-

lerden sonra gelen (ortalarında uyaklar bulunan redifler halinde) birer dizeden oluşur. Bu biçimin özel bir adı yoktur; ama, bunların Altıok şiirine hem ses, hem de uyum açısından “yeni bir tad” getirdikleri de yadsınamaz. Bu şiirlerde “serbestlik”ten uzaklaşıp daha “disiplinli” bir dil anlayışına yönelmiş görünmektedir.

Şair izlek bakımından da, artık o eski “acı”dan ve “hüzün”den uzaklaşır. “*Tamah*” şiiri dışında, kullandığı olumsuz anlamlı sıfatlar seyrekleşir, bunların yerini daha aydınlık, umut verici sıfatlar alır; “*Elif*” şiiri (284):

*Uzun karanlık saçlarını
Gece gibi serdi yastığıma;
Dolunaydı sanki yüzü
Karanlığın tam ortasında.
Öptüm yeşil dudaklarını.
Soluğum kınalandı.
İşte böyledir benim bu
Tekinsiz yalnızlığım;
Kendine derinlikler edinir.
Bense batar çıkarım
Bozbulanık bir tutkuyu.
Elifim noktalandı.*

Bu kitabın “*Gazeller*” bölümünde, şair daha önce bir şiirde denediği gazel türünü (son beyitte adını anmayı da savsaklamayarak) kullanır. Konu ve izlek olarak da eski “acı” ve “hüzün”e geri dönmüş görünür. Olumsuz, karamsar hava yaratan ya da bu izlenimi veren sözcükler, bu gazellerde yeniden boy gösterir. Ses olarak klasik Divan şiirinin sesini de yakalar. Bunun, Altıok şiirine ses bakımından yeni bir güzelduyu,

yeni bir ses getirdiği açıktır; ama, bununla birlikte, doğal olarak, klasik şiir döneminde bile zamanla tekdüzeleştiği için gazelin alışılmış sesini ellerinden geldiğince değiştirmeye çalışan ama bunu başaramayan Divan şairlerine göre Altıok daha şanslıdır; bu on gazelden sonra, gazel defterini kapatır; “*Kuşlu Gazel*” (296, şiirin ilk iki ikiliği):

*Koyup zarfın içine, üstünü acıyla pulladım
Sana bir sevinçlik menevişli kuş yolladım
Son kuşlarımdı bunlar, dedim telef olmasın
Geçti artık göğsümde kuş barınmaz anladım*

Altıok, yine bu kitabın “*Cemal Süreya İçin Beş Şiir*” bölümünde, nefis Cemal Süreya portreleri çizmektedir. Bunlardan “*II. Misilleme*” şiirin ilk kıtası (308):

*Sen ki kilit diliydin
İmgeyle gerçek arasında
Gidip gelen pericik
Sen Cemal Süreya
Benzersiz ve depreşik
“Bir misillemeydin” dünyaya.*

***Hesap İşİ Şiirler* (1993)**

Kitap, Altıok’un son yapıtı; şairin şiirine hemen hemen hiç bir şey katmayan bu biçim denemelerinin neden yazıldığını anlamak güç. Bir zamanların “resim şiir” denilebilecek uygulaması olan bu şiirlerde, şiir sözcüklerle değil, sözcüklerin sayfada düzenlenişiyle, konularına uygun resimler çizmeyi amaçlamış. İlk bakışta ilginç görünse de, yalnızca o kadarla kalan, ne okuruna, ne de şairine bir şey katmayan dene-

meler bunlar. İçerik bakımından da özdeyişlerden öteye gidemeyen bu şiirlerden biri de “Su” (366) şiiri:

çimdeki
bu
uslu
sevi
büümü
su
gi bi
ak ma lı
du ru
öm rü mü

“Soneler” bölümündeyse, sone türünü kullanıyor şair; 14 dizelik, son iki dizesi içerlek yazılmış, uyaklı şiirler bunlar ve Altıok’un bir kez daha “acı” ve “hüzün” izleğine geri dönüşünün ürünleri. Sone türünün Altıok şiirini, dili kuralla uydurma çabasına zorladığı için, dil ve anlatım açısından belirgin bir ustalığa gitmeye zorladığı açık olarak görülüyor. Yazıyı, bir sone örneğiyle bitiriyorum (1 sayılı sone, 401):

Sevgilim bak, geçip gidiyor zaman;
Aşındırarak bütün güzel duyguları.
Bir yarım umuttur elimizde kalan,
Göğüslemek için karanlık yarınları.
Ağzımda ağzının silinmez ılık tadı,
Damağında kösnüyle gezinirken;
Yüreğimde yılık, aklımda ölüm vardı,
Dışarda rüzgâr acıyla inilderken.
Unutulmuyor ne tuhaf dünya işleri,
Seninle bir döşekte sevişirken bile.
Düşünüyorum hüznü genç anneleri,

Çarşılarda pazarlarda, ellerinde file.

Bu kekre dünyada yazık ki geçit yok aşka;

Bir şey yok paylaşacak acıdan başka.

Sonuç

1. Metin Altıok, ayrıksı şiirleri dışında, “acı”nın ve “hüzün”ün şairidir.

2. Metin Altıok, şiir yaşamı boyunca, biçimsel denemelere yönelerek, sürekli kendisine en uygun “ses”i arayan bir şairdir.

3. Metin Altıok, duyarlılığını okura yansıtma ustalığına ermiş bir şairdir.

4. Metin Altıok, “acıdan başka paylaşacak” şeyi olan bir şairdir: şiiri...

(Ludingirra, sayı 6, 1998)

EGEMEN BERKÖZ'ÜN ŞİİRİ ÜSTÜNE NOTLAR

Yuvarlak hesap 1960-1970 yılları arasını kapsayan ve "II. Yeni'den 1960 sonrası şiirine geçiş dönemi" diye adlandırılabilen olan dönem, şiirimizin en renkli, en canlı; yeni arayışların bir yandan toplumcu şiiri, bir yandan bireyci şiiri, dilin ve söylemin yeni olanaklarını bulmaya götürdüğü; şiirin amaçlarının, güzelduyusunun, dilinin alabildiğine tartışıldığı; henüz "şairlerin kendi içlerine kapanmadığı"; şiirin "magazinleşmediği"; "medyatikleşmediği" ve "para getirmediği" bir *altın* çağdır. Bu dönemin *en önemli* adlarından biridir Egemen Berköz (d. 1941).

Egemen Berköz deyince, Eray Canberk gibi, benim de aklıma "1960 Kuşağı içinde İkinci Yeni'ye yalnız 'deyiş' bağlamında yakın duran, duyarlı, bir bireyin ve yaşananlar karşısında tedirgin olan bir aydının bunaltısını, özlemlerini, sınırlı coşkularını anlık izlenimlerle yansıtan"¹ bir şair gelir.

Bu yazımda Berköz'ün şiirlerini, 1995'ten

1 Eray Canberk, "Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bir Bakış", *Şiir Ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler* (Ortak kitap, Haz. Mehmet Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1996, s. 176.

beri "bütün şiirleri"¹ olarak elimizde bulunan basımından yararlanıp değerlendirmeye çalışacağım.

Çin Askeri Ah Devran

Çin Askeri Ah Devran, şairin (1966'da basılan) ilk kitabıdır. 1966 basımında bulunmayan ve 1958'le 1964 arasında yazılmış olan 19 şiir, ilk kez 1995 basımının "Ekler" bölümünde, "kitap olarak" ve yazılış sırasına göre yer alır.

İlk okuduğumda, kitabı gereği gibi değerlendiremediğini söylemeliyim; bunun nedeni, ilk basımda yer alan 19 şiirin, şairin yaşamından değil, *salt düşlemgücünden* gelen esinlerle yazıldığını sanmamdı; bu yanlış algılamada, o dönemin bireyci şairlerinin, yaşamı biçemin altına gizlemelerinin de payı olduğu düşünülebilir. Berköz'ün, "askerliğini Bingöl'ün Solhan ilçesindeki bir dağ köyünde iki yıl öğretmen olarak yaptığını" öğrendiğimde, kitap önüme, sisten sonraki pırıl pırıl doğa gibi açıldı.

Şimdi, Berköz'ün şairliğinin başlangıcında birincil etken olarak, "burada olmak"la "orada olmak" arasındaki *trajik ikilemi* gördüğümü söyleyebilirim. Onun ilk kitabındaki şiirlerinin yayımlandığı sırada, *usta* sayılan İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde hemen hiç görülmeyen bir özelliktir bu; dünyayı algılayışını, yargılayışını, ondan nefret edişini ya da onu delicesine sevişini belirleyen olgulardan biri, belki de en önemlisidir. Çünkü, İkinci Yeni'nin hemen ar-

1 Egemen Berköz, "Bütün Şiirleri": 1. *Çin Askeri Ah Devran* (1995); 2. *Yalnızlıklar! Yalnızlıklar!* (1995); 3. *Bu Kitapta Sen Neredesin?* (1995); Oğlak Yayınları, İstanbul.

dından şiir yayımlamaya başlamak, aslında, o şiire benzemek dokuncasını da birlikte getirir; nitekim, İkinci Yeni'nin *devrini tamamlamasının* nedenlerinden biri de, o *bıçak sırtı gibi keskin imge düzeninin kolay şiir* sanılması, bu nedenle de gerçekten anlamsız söz yığınlarının dergi sayfalarını kaplamasıdır. Bu gün şöyle bir arkamıza baktığımızda, bu *yapay* imgelerin nasıl da boyutsuz, sanal, içtenliksiz ve kişiliksiz olduğu görülüyor. Berköz'ün, çoğu genç şairin kapıldığı bu yanılsamaya kapılmamasının nedeni, her şeyden önce, ilk şiirlerinden beriye, kendi özgün imge düzenini kurabilmiş gözüpek bir şair olmasından ileri gelmektedir. *Çin Askeri Ah Devran*, olgun, ne söyleyeceğini, nasıl söyleyeceğini bilen yirmi beş yaşındaki genç şairin şiirlerini içeren bir "ilk kitap"tır.

Söylediklerimi bir az daha açmak için, şairin 1965'te yazılmış olan "*Büyü*" (26) şiirine bakalım:

*Deniz sen ne büyüksün
gece bakınca İstanbul
oluyorsun, mavili kırmızılı
yanan fenerler oluyorsun
köylümün gözlerine bakınca.*

*Deniz, seni yıldız yaptım
yattığım yerden görebilirim artık
dolaş dur gökte
deniz, seni sustum
seni yankıladım duvarlarda.*

*Bu şiir senin için
beyaz bir fil gibi, ufacık
beyaz bir kadın gibi*

*bur beni, ben bir yenilişı
noktaladım.*

*Deniz sen ne büyüksün
seni benimle yaptım.*

İlk bentte, “İstanbul”la “deniz”in özdeşliği vurgulanıyor; “gece bakınca” her deniz, mavili kırmızılı yanan fenerleriyle bir İstanbul’dur; bu güzelduyusal yanılsama, ancak “büyü”yle açıklanabilir. Bendin son dizesiyle, zihnimizde canlanan imgenin boyutunu birden bire değiştiriyor; çünkü, deniz, “köylümün gözlerine bakınca, mavili kırmızılı fenerler” oluyor, “İstanbul” oluyor. Burada, *yaşananın* gerçeğiyle *yaşanmışın* düşleminin iç içe geçmesi söz konusudur; ilki giderek yiterken, ikincisi belirginleşiyor. Şairin yaşamakta olduğu “deniz”dir; yaşanmış olansa “mavili kırmızılı yanan fenerler” ve “İstanbul”... O zaman gözümüzün önünde bir “görsel imge” canlanıyor. Şair, bu iki imge katmanında da vardır; birinde *özleyen*, ikincisinde *özlenenin içinde* olan şair. Son dize olmasaydı, bu bent yalnızca ustalıkla yazılmış bir şiir girişi olurdu. Son dize, pek çok çağrışıma, yoruma açık; belki de şairinin yaşamöyküsüne göndermeler içeren sözcüklerden oluşuyor: acaba, *gözlerine bakınca, İstanbul olan denizi gördüğü köylü, “Bingöl’ün Solhan ilçesindeki bir dağ köyü”nde tanıdığı bir köylü müdür?* Şair, bu imgeyi, başladığı gibi, açıklamadan bırakıyor.

Bu bentte, *burada olmakla orada olmak* arasındaki şairin yaşadığı *trajik ikilemin* tipik bir örneği görülüyor. İkilem; çünkü, şair İstanbul’da değil, *İstanbul özlemindedir*; o zaman, gerçeğin

saati değil, özlemin ve düşlemin saati çalışmaya başlayacaktır. Trajik; çünkü, özlem *her zaman trajiktir*; öyle olmasa, bu şiir yazılamazdı. Burada asıl önemli olan, (Bingöl'de) "deniz" imgesinin bağlamının ne olabileceğidir. Bunun için de "gece"yle "deniz" imgelerinin ardındaki "yıldız" ve "yakamoz" benzerliğini sezmek gerekir; o zaman ikinci bendin ilk dizesinde, şairin neden "*Deniz, seni yıldız yaptım*" dediği anlaşılacaktır.

Şiirin bundan sonrası, birinci bendin söylediklerinin açıklamasıdır: şair, "yıldız yaptığı deniz"i "yattığı yer"den daha daha iyi görebilecektir. Bu bentte, *özlem* temasına, *yalnızlık* teması da katılır; çünkü, şair "mavili kırmızılı fenerler"e karşın, artık hep "denizi susacak, denizi yankılayacaktır" duvarlarda. Burada, *için dışa, kapalıının açığa* dönmesinden söz edilebilir. "Sus-tum" ve "yankıladım" eylemlerinin anlam karşıtlığının yarattığı şaşırtıyı dengeleyen de, "deniz"dir. O zaman, bu bağlamda "deniz"in, *özlem giderici* işlevinden söz edilebilir.

Üçüncü bentte şiire, bir "sen" imgesi girer. Şair duygularını (iletisini) daha kapalı bir dille verir; kimdir bu "sen"? "*Beyaz bir fil gibi şiir*" nedir? Şair, "*ufacık bir kadın gibi / bur beni*" derken ne demek istemektedir? İşte, her okurun, şiirden, kendi ruhsal durumuna, şiir okuma yeteneğine, bentte dile ya da şiire getirilenlerin kendi yaşantılarına denk düşüp düşmediğine vb. göre, ancak kendi payına düşeni alabileceği bölümdür bu; ne bir fazla, ne bir eksik. Bence şiirin en yoruma gelmeyen bölümü de budur; kesinlikle anlamsız olduğundan değil; şiirin cüm-

le yapısının, biçiminin ve mantığının, okur olarak bizim kafamızdaki şablona pek uymadığı için... Kesin olan bir şey varsa, o da, şairin, "bir yenilişi" bu bentte "noktalaması"dır.

Kitabın öteki şiirlerinin de, bence bu söylenenler bağlamında okunması gerekir.

Bu kitaptaki şiirlerde, İkinci Yeni imgeleri, dozunda ve yerinde kullanılarak yeni ve özgün bir şiirsel güzelduyu yaratılır. Örneğin, "*Vahşi atlar geçer gözlerimizden / gözlerimizden yepyeni bir anlam / ta eski çağlardan beri*" ("*Eski Çağ*") dizelerinde, anlam, (eğitilmesi gereken) "vahşi atlar"a gönderilmiştir. "*Kadın, o benim tek ıssızlığım*" (aynı şiir) dizesi, ıssızlığın, yani yalnızlığın, cinsellikle özdeşleşmesidir. "... *gözleri / trahomlu esmer bir çocuk / gibi geliyor / gece...*" ("*Beyaza Kaçan*") dizelerinde, şairin içinde geçici olarak bulunduğu Doğu (yalnızlık) ortamının etkin bir betimi vardır. "*Hoşçakal / derim günüşiğine. / Gecem / benim gecem başlar, yağmuru / ve Vivaldi'yi gecem / alır gelir. / Susarım. / şiir yazarım.*" ("*Eldeğmemiş*") dizelerinde, aydın ve ortamından kopmuş olan şairin "yalnız bir gece"si betimlenir. "*Bir eşkıya at sürüyor büyümeğe / büyümeğe yıldız yıldız yüksek evlerden / kar üstünde çıplak ayak izlerine*" ("*Bir Eşkıya Bin Eşkıya*") dizelerinde, yine Doğu'nun özgüllüğü, Yaşar Kemalce bir ustalıkla verilir. "*Bak bunlar benim yalnızken / kullandığım bakışlar / bazan kullandığım eller, beyaz / bir kâğıt.*" ("*Bu Bir Oyun*") dizelerinde, "yalnızlık ve şiire sığınma" söz konusudur. "*Sanki bildiğim bir şehirdir yaşamak*" ("*Günebakan*") dizesinde sözü edilen şehir, kitabın pek çok şiirinde özlemin nesnesi olan İs-

tanbul'dur. *"Göğü kahverengileştiren bir çocuk / sizi coşkuya itecek. / Sobayı yaktıktan sonra / anılar ölümler evinden onbeş dakika. / Öğretmen garip. / Kaçak."* (*"Sığınak"*) dizelerinde betimlenen, şairin görev yaptığı Doğu köyüdür. *"Doğaya durmuş kadın / insandan söz almağa suskunluğuna."* (*"Giz"*) dizelerinde edilgin kadınlığın durumuna değinilir. *"Ormana, uzak yıldızların düştüğü / kurşun yeniği dağlar içinden / tutkuyla, rahat geceye / çiçekçi kız ihtilali ekleyen"* (*"H₂O"*) dizelerinde, "Allahın Allah olduğu saat" betimlenir. Bütün bu imgeler, Berköz'ün şiirine, kendisine özgü bir söylem ve biçem sağlar.

İkinci Yeni'de pek çok şairin başvurduğu; kimi zaman çarpıcı olmak ve şaşırtmak, kimi zaman özgün olmak, kimi zaman da bir işlev yüklemek amacıyla söz dizimini değiştirme ve dilbilgisi kurallarını bilerek yanlış kullanma durumu, Berköz'ün bu kitaptaki şiirlerinde de, yerinde ve dozunda olarak görülür. Ancak Berköz bunu, yukarıdaki nedenlerin yalnızca üçüncüsünün gerektirdiği zaman; yani anlatmak istediğini, kurallı dille anlatamadığı zaman uygular. Bu nedenle de, anlam kapalılığı, Berköz'ün şiirinin birincil özelliği değildir; üstelik şiirin tümünü kapsamaz; ancak bir kaç dizede görülür. Örneğin, *"kadın o benim tek ıssızlığım / ellerinde birikip coşkuyu"* (*"Eski Çağ"*) dizelerinin ikincisinde "birik"mek eylemi; *"tohum bir başına güzel / aynı açıdan susup boşluğu"* (aynı şiir) dizelerinin ikincisinde "sus"mak eylemi, dilbilgisi açısından yanlış oldukları halde (bunlar geçişsiz eylemler oldukları için nesne almamaları gerekir!) şair, "coşku"nun nasıl or-

taya çıktığını; tohumun yalnızlığının ve suskunluğunun *ne denli büyük* olduğunu, dilbilgisi açısından “doğru” olan bir cümleden çok daha iyi anlatabilmiştir. Aynı biçimde, “*hadi susmadan konuşmadan / büyüüt beni dengele / tekilelim hadi tekilelim ikiken*” (“*Kaçınılmaz Tek Şey Savaş*”) dizelerinin üçüncüsünde, “*tekil*” sözcüğü ad olduğu halde *eylem* gibi çekilmiştir; ama, dizenin vurgusu, dilbilgisi bakımından “doğru” bir cümleyle verilebilir miydi? Okur, bu tür cümlelere rastladığında, “*yanlış*”lara bir de bu açıdan bakmalıdır.

Bu kitaptaki şiirlerde “*uyum*” (âhenk), klasik öğelerle sağlanmaz. Berköz, dildeki şiirselliği arayan bir ozandır; ölçü, uyak, nazım birimi gibi *klasik uyum öğeleri*yse, kimi şairlerin de belirttiği gibi yapaydır ve şiirde *üst dili* değil, ustaca kullanılmadıklarında, ancak *bu öğelerle destekli düz dili* yaratır. Elbet de ki Berköz, düz dil ya da konuşma dili öğelerini şiirine başarıyla katar, ama onun şiirinin uyumsallığını, bir başka deyişle bize yansıttığı *duyarlığı*, kendisi yaratmasa bile *kendisine özgüleştirdiği deyiş özellikleriyle* sağlar. Bu uygulamaların en önemlisi yinelemelerdir. Günlük dilde vurgulamaları belirtmeye yarayan yinelemeler, şiirde dil müziğinin yaratılmasında kullanılan öğelerden biridir. Berköz bu yinelemeleri, genellikle sözcüğü bir dizenin son ve ardından gelen dizenin ilk sözcüğü (ya da tersi) olarak uygular: “*Vahşi atlar geçer gözlerimizden / gözlerimizden yepyeni bir anlam*” (“*Eski Çağ*”); “*Hadi yabancı kalma bana en derin yerlere birlikte / hadi susmadan konuşmadan / büyüüt beni gel beni dengele / tekilelim hadi*

tekilelim ikiken" (*"Kaçınılmaz Tek Şey Savaş"*);
"Türkümü söyler. İçim. / Benim türkümü söyler.",
"sigaramın ucunda, yanar ellerin / yanar toprak ve
alnım.", "Dereboyunda çocuklar / çılgın çocuklar
dereboyunda" (*"Çin Askeri Ah Devran"*); "Bir eş-
kıya at sürüyor büyümeğe / büyümeğe yıldız yıldız
yüksek evlerden" (*"Bir Eşkıya Bin Eşkıya"*); "bir
ağaç çizgisi, uğultu. Kar / dışarda kar, alacak / göz-
leri kar, bak ay dolanacak" (*"Bu Bir Oyun"*); "Çi-
çekler sana geliyor bak / çiçekler suskular ben"
(*"Yeniyetme"*); "penceremin dışında sokak ve ya-
şamak / sanki bildiğim bir şehirdir yaşamak" (*"Gü-
nebakan"*); "temellerine su sızan evler için / yalnız
o evler için" (*"Ya Ben mi, Ben"*); "Onlardı ayakla-
nan geceye karşı / Onlardı her sokakta binlerce su-
san" (*"Fillerce Susmak"*) vb. Elbet de, hemen
bütün şairlerin yaptığı gibi, Berköz'ün de ses-
siz ve sesli yinelemelerinden yararlandığını da
söylemek gerek.

Bu dönemde şiirini geliştirirken, şiir dilini
kimi çağdaşlarının yaptığı gibi zorlamaması, şiir-
rin getirisini dille oynamakta aramaması, kuşku-
suz Berköz'ün lehine olmuştur. Otuz dört yıl
sonra yeniden okuduğumuzda, kitabın, neden
hâlâ o dumanı üstünde tazeliğinden hiç bir şey
yitirmediği; bu özelliğiyle de, Berköz'ün, İkinci
Yeni sonrasının ("genç" ya da "yaşlı") kendi şi-
irini kurmayı ya da başka vâdilerde geliştirme-
yi amaçlayan bir çok şairinin başka olmak kay-
gısıyla düştüğü kuru öğreticiliğin ya da okurdan
bağlarını koparan soyut şiirin tuzağına neden
düşmediği, bu gün daha iyi görünüyor: Berköz
bu kitabında, şiiri duyarlılığın ve dilin kendi ola-
naklarının dışında aramamıştır çünkü...

Yalnızlıklar! Yalnızlıklar!

İlk basımı 1977'de yapılan *Yalnızlıklar! Yalnızlıklar!*, "*Berivan'la*" ve "*Şiir Yazmasam Yaşamak Daha Kolay*" adlı iki bölüme ayrılıyor. İlk bölümün ana izleği, yine özlemdir: "*beni çağıran kabzasına / özlemin / ki hüznümü akşama dağıtır / dağlara dağlara sarar bodur meşeler arasından*" ("*Duvara Yazdım*"). Şair, "akşamı Çınaraltına" getirir; onu da "*büyüsünün içinde değiştirmesi için hüzne*" ("*İzinsiz Er İçin Bir Akşam Türküsü*")... Şair nerede olursa olsun, ister taşradayken özlediği İstanbul'da, ister İstanbul'dayken özlediği taşrada, "özlem" onun şiirlerinin duyarlığını belirleyen etkenlerden biridir; bu tema, yine *burada olmakla orada olmak* sorunsalından temellenir: bu sorunsalı kitapta en iyi işleyen şiir de elbet de, "*Şiir Yazmasam Yaşamak Kolay*" şiiridir: şair, artık büyük kentte, ekmek kavgasındadır; artık *burada olmak*ın da anlamı kalmamıştır. 60'lı ve 70'li yılların toplumsal olayları, ilk kitaptaki hüzüne, bu kitapta *tedirginlik*i ekler; şiire soru sorarak başlar şair: "*İçim çatlıyor // Gövdem sızılar içinde // Dengemi bozan ne?*". "*Gövdesi aç ve yorgun, gövdesi sızılar içinde*" her akşam aile yuvasının dinginliğine çekilir; yaz bitmiş, kış gelmiştir; "*kış her şeyi 'eski' düşündürtür insana*". Bu aile yuvasının dinginliğinde bile *huzursuz* ve *tedirgin*dir; çünkü kent, özlediği o kent değildir artık:

*soğuk, deniz karanlık,
yağmur köprü balıkçılar
kasketli emekleyen adamcıklar kuyruğunu
kabartmış*

horoz bu karanlığın usanmış
habercisi sessiz sabahsız, bir makine doğa
görmeyen düşünmeyen uğultu
kapılar pencereler yüzler
pençelerinde şehrin cançekişiyor
(...)
şehir
iskelet
sözsüz oyun
hayat sürüyor

Hızlı bir değişimi yaşar kent; hem kendisi değişir, hem şairi değiştirir. Olayların dışında, ekmek kavgasıdır yaşam:

ve ben, burada,
burada parmakları boğazımda kasılmış ticaretin,
işyeri hapishanesinde ellerim kendi kalemimle,
kafam kendi bilgimle zincirlenmiş,
sırtımdan, alnımdan ter boşanarak,
patronuma para kazandırırken ben,
(...)

Sonra birden anılara, Bingöl'e döner:

uzakta Bingöllerde dağ ateşleri şiir.
Şerafettin yaylasındadır şimdi kadınlar çocuklar
keçiler
erkekler ovada, Maraba suyu boyunca,
tarlalarla haşır neşir.
Varıp gitsem güz bitmeden,
bir an bırakıp ekini
koşar kızlar oğlanlar
koşar öğrencilerim:
öğretmen hoş gelmişsin.
Abdullah efendinin karısı bir tas ayran verir.
İnce ekmek yerim yoğurtla. Ot kokusu.

Derede balıklar iri.

*Ne zamandır yanyana kelimeler yazmıyordum,
ama işte*

Bingöller, dağ ateşleri

boşanıverdi. Anılar.

(...)

Egemen çalışır:

makastar Egemen

resim kesen Egemen

çevirmen Egemen

sayın işveren

işçi Egemen

Ve bu ikilem içinde “şiiir yazmasa, yaşamak kolay”dır.

Ama o şairdir; metin yazarıdır; gereci de sözcüklerdir. İşte boğulmak, yalpalamak için nedenler bunlardır; sığınaktır ev; cehennemdir şiiir. Bu bağlamda, Berköz, şiiirini güncelden soyutlamaz; dahası, günceli adım adım izler de. Ama kendi doğası içinde gelişen günceli şiiire vururken ona *Berköz biçemi* de kazandırır. İşte o zaman olayların akışından alınan, kimi zaman acı, kimi zaman kekremsi olan, ama hiç bir zaman tatlı olmayan tat, Berköz biçeminin de tadını oluşturur; dişleriniz kamaşır okurken; dudaklarınız kavrulur; yüreğiniz burkulur. O zaman bu biçemin, *yaşama cuk oturduğu* söylenebilir. Günceli izlemek, dönem şairlerinin çoğunu *belgesele, öğreticilike, ders vermeye* götürürken, Berköz’ün bu sapağa sapmayarak, dosdoğru, ilk kitabının bir bakıma süreği olan biçimini sürdürmesi, elbet de onun lehinedir ve üçüncü kitabının kapağında yer alan “*Konu olarak beni en çok insan, insan olarak da kendim ilgilendirir. Ama bu bir bencil-*

lik olarak alınmasın. Çünkü benim gibi olan, benim içinde olduğum karmaşanın, çelişmelerin, bunalımların, kısacası, bu çağın ve bu toprağın insanı olan binler, onbinler var. Kendimden söz ederken onlardan; onlardan söz ederken kendimden de söz ettiğimi biliyorum,” sözleri anlamını bulmaktadır. Bu bağlamda, belgesele egemen olur şair. İşte anlayışımızda okur olarak kekremesi tat bırakan da, onun kendisini anlatırken toplumsaldan soyutlamaması, ama aynı zamanda toplumsalın kendisine ve biçimine egemen olmasına meydan vermemesidir. Kitabın şiirleri bu söylediklerimizi parça parça örneklendirip bütünlüyor ve bir aydın gözüyle kendisini anlatırken, bir dönemi de anlatıyor; tarihe güzelduyusal dipnotlar düşüyor.

Bu kitapta, *Çın Askeri Ah Devran*’daki, göze çarpan İkinci Yeni kaynaklı dil uygulamaları hemen hiç yoktur. Şair biçem olarak cümlelerini iyice kısaltmıştır; bir kaç ya da bir iki sözcüklük cümlelerle anlam-yoğun bir biçem geliştirir: “akşam güneşi / akşam haberi / yankısız”; “çağ bozgun çağı / Bir az ılımsızlık çağı / Bir az dua çağı değil / güz güz değil artık / yaz yaz değil” (“Ey Gezgin! Dört Mevsim”); “akıyor / döneniyor macera / günler geçiyor / koltuğunda yalnızlığı / uzak bir köyde / taştan taşta Egemen” (“Yıldızlar İçin Her Yerden Görülen”); “bir kitap alıyorum elime / okumak istiyorum / kelimeler bana acı söylüyorlar / kelimeler dövizlere yazılmış / go home / Morrison Süleyman / kahrolsun Amerika olmuş, karşıdan / geliyorlar” (“İşte Yazıyorum Şafağı”); “ve bir gün, birden: / temmuz güneşi alanlarda / yakılıyor / coplar / koparıyorlar kelimelerimi / kelimelerimizden /

yürüyorum / yürüyoruz bir marşla / bağışla / yürüyorum / beynimi yemekten Cağaloğlu'nda ("Bir Konuşmayla Başlar") vb.

Bu şiirde söz oyunlarına hiç yer yoktur; Yahya Kemal'in "beyaz dil" dediği, fazlalıklardan arındırılmış üst dil, bir başka deyişle *şiir diline dönüştürülmüş gündelik dil*, Berköz'ün yalnızca bu kitaptaki değil, bütün kitaplarındaki şiirlerin de ortak özelliğidir. Bu nedenle de okur açısından, Berköz şiirinde *şaşırtıya* yer yoktur; o zaman bu şiirin etkililiğini, yukarda da değindiğimiz gibi, Berköz'ün *kendisine özgü söyleyişinden* aldığını söyleyebiliriz.

Bu Kitapta Sen Nerdesin?

İlk basımı 1981'de yapılan ve şairin son kitabı olan *Bu Kitapta Sen Nerdesin?*, şairin düzsözel (mensur) şiir ve şiirin karışımıyla yazılmış olan ve yer yer anlatıya kaçan uzun şiiri "*Son Üç Günün Hikâyesi*"yle başlar. Ancak biçem olarak düzsözel şiirle şiir bölümleri arasında *hiç bir ayrım* yoktur. Öteki iki kitaptan artık alıştığımız, yalın, duyarlı, hüznünlü biçem bu şiirde de, kitabın öteki şiirlerinde de ege-men özelliştir.

Kitabın temel temasını belki de en iyi anlatan dize, bu şiirde yer alan, "*mutluluk: hiçlik*" dizisinde özetlenen düşüncedir. Bu kez, *dış dünyadan çok, doğrudan kendisine yönelik, kendisini anlatan*, belki alttan alta, gizli kapaklı, o eski *hüzünden*, o *eski özlem*den de izler taşıyan şiirler vardır bu kitapta; "*her şiiriyle kendisini yalanlayan ben*" demesine karşın... Örneğin, "*kurtar kendini dedim / binlerce defa, binlerce defa / kurtar-*

dım kendimi düşlerden" (*"Bir İlkyaz Daha Geliyor"*) derken, "mutluluk: her şey" olsun istemesine karşın, "binlerce defa sevdim / binlerce defa / yı-kıldı ağaçlar toprağa / kuru / işte bu deniz dedim / iş-te bu gök / işte bu dağlar / bu koca mezarlık / benim için // uçu binlerce kuş / vuruldu binlerce kuş"tur gerçek. O nedenle de *"İlkyaz Deliyaz"* da, içi "mutluluk: her şey" den değil, "yanılmadan, alçak-lıktan, ölümden"; "ihanetten, döneklikten, polis-ten"; "silahlardan, çiçeklerden, geceden"; "kuşku-lardan, yiğitlikten, delikandan"; "akan kandan, yı-kan kandan" kamaşır. "Eğleniyor musun? / Yüre-ğin sıcak mı?" diye sorar kendi kendisine (*"Unutma!"*). "Sen Dağın Ardını Biliyor mu-sun?" diye sorar; dağın ardı büyük kenttir; "or-da kaçak Amerikan sigarası ve viski satılıyor"; "or-da yağmurlu bir öğle vakti rakı bile içiliyor"; "orda sevgi özleniyor"; "orda lüferden bile bıkılıyor"; "or-da şiir bile yazılamıyor, reklamcı bile olunuyor"; şa-irin umudu, belki bir gün, yine orda, yaşamaya ve şiire dönülecek olmasıdır. Yine orda, İstan-bul'da "Her sabah çıkartma yapıyor / tirenlerle / Sirkeci'ye çıraklar ordusu" (*"Nasıl Anlatmalı?"*); ve Egemen Berköz'ün, akşam eve dönüşünü anlatan o nefis şiir; *"Basit Bir Yalnızlık da Ye-terdi"*.

Bu şiirlerde de sözcük tutumluluğu; söz sa-natlarından uzak kalarak yalnızca imgelere da-yanma, gerçeki anlatırken duyarlılık gerçeğe den-geleme, kitabın temel anlatım özellikleridir.

Sonuç olarak; Egemen Berköz'ün şiir serü-veninde, "ben" anlatılırken "toplumsal"ın şiirleş-tirildiği; onun şiirinin bir "ses şiiri" olmadığı; tersine, okurun bu şiirlerle başbaşa kalmadıkça,

tadını alamayacağı; Berköz'ün şiir anlayışının, ilk şiiri yayımlandığından (*Yeditepe* dergisi, 1958) bu yana *büyük değişmeler geçirmediği*; şairin şiir dilinin ve biçiminin, ilk şiirlerinden beri *aynı ustalığın ürünleri* olduğu söylenebilir.

(*Güzel Yazılar*, sayı 6, Eylül-Ekim,
2000, s. 66-72)

DURBAŞ'IN ÇIRAK ŞİİRLERİ

Durbaş, çocuklar için yazın alanının açılımında etkinliği görülen bir ozan. "Çocuk için şiir" bu konuda daha kavram olarak açıklığa kavuşmadan bir kaç yıl içinde büyük bir gelişim gösterdi. Bunun nedeni, daha bir kaç yıl önce,¹ "Çocuk yılı" anlamsızlığı henüz gündemde yokken, günümüzde çocuğa yazın yoluyla neler verebiliriz sorusunun karşılığı olarak başlatılan tartışmalar, doğallıkla Türk toplumunun son yıllarda giderek hızlanan bir ivme ile politize olması, buna koşturarak da çocuklarımıza verdiğimiz duygu sömürüsü edebiyatının yerine, onları düşünmeye iteleyecek ürünlerin birbiri ardına gün ışığına çıkmasıdır. Sorun giderek sorunsal durumuna gelip, bütün yazarlarımızın bu konuda bir şeyler yapmak gereğini duymaları sonucunu doğurdu. Durbaş da bu çabaya emeğini ve yüreğini adayanlardan.

Çocuk şiiri, gerçekte bulanık bir kavram. Çocuk, yetişkinin bir küçük örneği olduğuna göre, onun şiiri yetişkinin şiirinin duygu ve düşünce açısından oranları değişmemek koşuluyla, nitelik bakımından basitleştirilmesiyle yazılabilir. Şiirin nicel boyutları hiç de önemli değildir. Anababanın, giderek toplumun yazgı-

1 1979'a göre.

sını paylaşan çocuğa yaşam sorunları, ödünsüz bir biçimde bütün açıklığıyla verilmesi gereken konulardır. Şimdiye değin çocuğu bir duygusalıklar yumağı olarak düşündüğümüz, bir yandan uzay çağını bir yandan mazlum ulusların kurtuluş savaşımalarını yaşadığımız bir çağda, hâlâ öksüz çocuk-edilgin çocuk (Kemalettin Tuğcu vb.) ya da sinemada tek sorunları darılıp barışmak olan büyüklerin bu sorunlarını çözecek ortalığı güllük gülistanlık eden büyümüş de küçülmüş çocuk (sinemada Ayşecik vb.) öyküleri sunduğumuz günümüzün çocuğu, şimdi biz geri kalmış büyüklere “Yaşam siyâsetten ayrılabilir mi?” diye soruyor.¹ Bu bir hesap sormadır. Bu bağlam içinde, “çocuk yazını”, “Çocuk şiiri” yerine, “çocuklar için yazın”, “çocuk için şiir” terimlerinin kullanılması yerinde olacaktır.

İşte Refik Durbaş (1944), bu çocuk kesiminden, çalışan çocukları, çırakları konu edindi kendisine, o yüreğinden ve beyninden kopardığı iki kitabında: *Çırak Aranıyor*² ve *İkinci Baskı*.³ Bu iki kitap arasında yukarıda değindiğim belirgin ayrım var. *Çırak Aranıyor*, konu olarak aldığı bir çırağı duygu ve düşünce yapısıyla, şiiri kuruşu ve dili ile biz yetişkinlere; *İkinci Baskı* ise, bir matbaa çırağını, yine kuruluş, dil ve düşünce yapısıyla bu kez çocuklara anlatıyor. Yine sanırım ilk kez yasalarımızla birlikte şiirimi-

1 Sinemada duygu sömürüsü yapan *Ayşecik* tipi filmlerin ilk örneği Ayşecik filminin, Kemalettin Tuğcu'nun bir romanından alındığını da anımsatalım. Sinemada çocuk filmleri için bk. M. Mungan, *Türk Sinemasında Çocuk*, Oluşum dergisi, Nisan 1979.

2 Cem yay., İstanbul, 1978.

3 ABECE yay., İstanbul, 1979.

ze de giriyor emeğiyle geçinen o kir pas içindeki çocuk...

Kitap, dizinine göre üç bölümden oluşuyor: "*Anayurdu Ölümün*", "*Zamanı Umuda Ayarla*", "*Tepeden Süzülen Rüzgâr*"; ama bence, gerçekte iki bölüm. İlk iki bölüm, Türkiye'nin genel görünümünden duygular ve düşünceler derliyor. Toplumun gelişim süreci sancıları, çoğun Durbaş'ın *Kuş Tufanı*'nda¹ ortaya koyduğu İkinci Yeni sonrası anlatım özellikleri gösteriyor. Ozan'ın ilk şiirlerinde toplumsala bakış açısının *Kuş Tufanı* ve *Hücremde Ay Işığı*² kitaplarına oranla daha bir belirginlik kazandığı, içerikte toplumsal olanın daha öne geçtiği gözlemleniyor. Bireycilik, daha açık söylemek gerekirse kendi yaşam öyküsünün çizelgesi, *Kuş Tufanı*'nın ana konulamasını (tematik) oluşturuyordu. (Ayrık şiirler, bu genellenmenin dışındadır doğallıkla). O şiirlerin, içeriklerine uygun bir uygulayım, A. Bezirci'nin *Sanat Emeği*'nde³ değindiği gibi, "... büyük bir kesimiyle İkinci Yeni çizgisine yaklaştığı söylenebilir." Bu kitap, son şiir olan "*Bir Halkın Mezarda ve Hayatta Yağmalanışının Acı Hatırası ve Zalim Destanı*" dışında, dizgelenmiş bir düşünce sürecini yansıtmayan ve bireysel yaşantıları, yine bireysel bir güdüyle, gençlik ve delikanlılık duyarlığı / duygulanımlarıyla uyuşmasının güzel bir örneğidir.⁴

Çırak Aranıyor'da, Durbaş bir saptamayla başlıyor kitabına:

1 Soyut yay., İstanbul, 1971.

2 Cem yay., İstanbul, 1974.

3 Sayı 13, Mart 1979.

4 Durbaş'ın ilk dört kitabının eleştirisi için bk. a. g. dergi, sayfa 53.

*Sayırsız hamd ve minnet bir avuç toprağı
can ışığıyla süsleyen halka yaraşır.*

(“Kitabe”, 11)

Anlaşıyor ki ozan şiirinde, artık kendisinden söz ettiğı zaman bile gerçekte “halk”ı anlatacak. Yazgı artık eskimiştir burada. Gelenekte Tanrı’ya sunulan “hamd ve minnet” gerçek sahibine, o her şeyi elleriyle var eden “halk”a sunulacaktır. Bu iki dize ile Durbaş, aynı zamanda şiirini geleneğe de bağıyor. “*Destanımızda yalnız onların macerası*” (Nâzım) olan “halk için yazın” geleneğine. Ancak bu, halk şiiri geleneğı olarak düşünülmemeli. Gerçi halk şiiri tekniğinden *Kuş Tufanı* ve sonraki kitaplarında oldukça yararlanıyor Durbaş. *Çırak Aranıyor*’da da var bu ödünçleme. Ancak o kadarla sınırlı. Bence bu ödünçlemenin nedeni, hem halkı anlatırken halk geleneğinden yararlanma kaygısı, hem de duyarlıkta tekdüzelikten kurtulma düşüncesidir:

*Gönül bağım talan oldu
Seviyordum yalan oldu
Seni benden alan oldu
Nerdesin söyle canım nerdesin
Akşam oldu kara gözlüm nerdesin*

(23)

Benim sözünü ettiğim gelenek ise, bir koldan halk şiirini, bir koldan (kendi içinde gelişmiş bir dil ürünü olan) divan şiiri ve özellikle Türkçe dinsel metinlerin şiir ve nesrini oluşturan gelenektir.

“Kitabe”nin sonunda Durbaş, “tarihin trajik olanı”nı da saptıyor:

Emeğin, inancın, onurun hazinesi onun

mülkiündedir

(14).

Tarih, kapitalist üretim süreci içindeki mülkiyet düşüncesinin gelişmesinin de süreci. Üretim araçları egemen sınıfın; emek, onur ve inanç hazinesi ise halkın mülkiündedir. Halk bu süreci terse çevirip, üretim araçlarını da gerçek sahibine verecektir. Bu şiir, şiirden beklenen tarihsel görevi de vurguluyor.

Sen rahmetini bağışladın can üzre

O zillet ve ihanetle damgalandı

ama hâlâ acıyla mühürlü yüreğin

(19)

dizeleri, yine tarihseldeki sen (halk) ile o (egemen sınıf, üretim aracını zorla bireyselleştiren sınıf) arasındaki konumu vurguluyor. Burada “rahmet” (acıma) ile “acı” sözcüklerinin anlam kökteşliğine dikkat etmeli.

Durbaş, kitabının ilk iki bölümünde güncelden söz ediyor genel olarak. Ama bu günceli doğrudan değil, son derece öznel bir anlatımla veriyor.

Dünya sis içinde ve sen yüzünü yıkıyorsun bir

serin pınarda

atardamarları kesilmiş bir dağ yamacında

meyva da tükenmiş tohum da bir kolun kesik

(30)

dizelerinde, Harun Karadeniz olayını anlattığını sezgiyle çıkarıyoruz.¹ Bu tanıklıkla Durbaş'ın sözcüklere, çoğun sözlük anlamlarından başka

1 Bk. Asım Bezirci, agy.

anlamlar yüklediğini, sözcükleri yoğurup, onlara yeni anlamlar verdiğini düşünebiliriz: “ceylan bakışlı kavaklar (33)”, “sararmış iç beş parça bulut (21)”, “yalnız onun rahminde canlıydı inzal (37)”, “sadece ölümü denerken ustalar / ecel sayılı günlerde gelse de / içimde seslenen binlerce mumyadır (39)” vb. Bence bu tür imgeler, Durbaş’ın içeriğine biçim olarak pek bir şey katmıyor. Özgün, ama anlamı bir az bulanık deyişler olarak kalıyor yalnızca. Oysa kimi yerlerde, sinema dilini anımsatan yazış tekniği, anlatımı daha vurucu ve etkili kılmada yararlı oluyor:

*Bileğindeki kelepçede binlerce kuş resmi
binlerce defne dalı
duman artığı
falaka
şok*

(25)

dizelerinde, toplumumuzdaki 12 Mart oluşumunu, umuttan katı gerçeğe gidişi, sinema dilinde “zoom” diye adlandırılan bir tekniğe uydurarak, oldukça yoğun, çekimsiz ve “sanatsız” bir kaç sözcükle sarsıcı bir biçimde verebiliyor. Yine aynı biçimde, sinemasal geçişlerden yararlanıyor:

*Ateş
değer değmez fitile
patlıyor dinamit
birden parlıyor grev*

(29)

dizelerinin ilk bölümü, kolay anlaşılır bir benzetme, son dize ise bu benzetmeden gerçeğe geçiştir. Bu türden yalın anlatımlarda, Durbaş’ın

göz boyamayan gerçek ozan ustalığı belirginleşiyor.

Kitabın üçüncü bölümü "*Terden Süzülen Rüzgâr*". Bu bölümün başındaki dörtlük öteki iki bölümün başındaki o olağanüstü güzel dörtlüklerle bir bütün oluşturuyor. Bu dörtlükler, çıraklar konusunda yazılmış bütün incelemelerin, bütün sanat yapıtlarının önsözü niteliğinde. Bana göre belki de çırağın ağzından yazıldığı için, o denli yalın ve o denli çarpıcı ki, çırağın çocukluğunu yaşamamış tutsaklığı, bir başka deyişle çıraklığın tarihi, *İkinci Baskı* kitabında Durbaş'ın ulaşacağı damıtılmış şiir niteliğinin bir hazırlığı oluyor; o dörtlüklerin tümünü bir arada okumak gerek:

*Elim sanata düşer usta
Dilim küfre, yüreğim acıya
Ölüm hep bana
Bana mı düşer usta.*

(9)

*Sevda ne yana düşer usta
Hicran ne yana
Yalnızlık hep bana
Bana mı düşer usta?*

(35)

*Gurbet ne yana düşer usta
Sıla ne yana
Hasret hep bana
Bana mı düşer usta*

(51)

Bu şiir ilk bakışta duyarlığa ağırlık vermiş, bu yüzden bir az ezbere yazılmış gibi görünüyor; gerçekte ise toplumcu gerçekçi şiirin do-

yurucu bir örneğidir. Bir başka deyişle, iletisini bağırmadan okura ulaştıran bir şiidir.

Bu bölümdeki şiirler, bir bakıma işçi sınıfının oluşumunun da tarihidir kıydan köşeden. Bunu söylerken Durbaş'ın öğreticiliğe kaydığını söylemek istemiyorum. Durbaş, hiç bir zaman duyarlığın pusulasını şaşmayan, şiirin her şeyden önce şiir olduğunu bir an unutmayan bir ozan. Benim demek istediğim, bu bölümdeki dört şiirde işçi sınıfının oluşum sürecinin konulamaya yedirilerek verilmiş olduğu. İlk şiir "Usta" da bir grev anlatılıyor:

*Bu gün grevdesin örsüne muhkem vur
mavi gömleğin uyandırсын gökleri*

(53)

"Kampana" ise bir cırağın dükkândaki bir gününü anlatır. Çırak, işçi adayı, umudu, yaşam gerçeklerinden daha kalın çizgiyle çizilmiş bir çocuk. Düşle gerçek arasında geçen bir gün. Yüreğini geçmişteki kırıklıklara ayarlamış bir usta ve yüreğini umuda ayarlamış bir çırak. Durbaş kimi yerde Gökben'in ya da Leylâ Nur'un şarkılarının bütününü alarak, kimi yerde günün moda "yıldız"larından, ayaktopçularından söz ederek, kimi yerde de, soy bir romancı ustalığıyla işlikleri betimleyerek, şiirini güncelleştiriyor. "Beyaz Kehribar" da, çan ışığından tesbih ışığına geçiyor. Hemen hemen aynı şeyler, yinelemeye düşülmeden anlatılıyor bu bölümde de. Ama bu kez cırağın bilinçlenmesine bir adım atılmıştır:

*Düneyin mektup aldım ağabeyimden
İzmir mapusundan Sinop'a sür günmüş
İsyân mı çıkarmış ne, bir güz bile geçmedi gideli*

*bir ağızlıkla bir tespih göndereymişim
zarif işlemeli, halis oltu taşından*

(88)

“*Elmas Ayna*” şiirinin ana oyası (motifi) ise, “*Bu iş yerinde grev var*”dır. Çırak, artık umutla uyutulmayı birbirinden ayıracak bilince ulaşmıştır. İşçilik sırası ondadır.

Bu kısa özetlemeden de anlaşılacağı gibi, Durbaş’ın bu bölümdeki şiirleri birbirinden bağımsız olarak görülse bile, gerçekte bir kompozisyona uyularak düzenlenmiştir. Kitap okunduğu zaman, ilk iki bölümle “*Terden Süzülen Rüzgâr*” arasında belirgin bir anlatım ayrımının göze çarptığı görülecektir. Ozan bu bölümde, daha önceki şiirlerinde görülen İkinci Yeni sonrasının yapay duyarlılığından sıyrılmış, gerçekliğin Türkiye’de gerektirdiği apaçıklığa ulaşabilmiştir. Bunu ozan açısından büyük bir gelişme ve gerçek Durbaş şiirine yaklaşma olarak görüyorum.

İkinci Baskı

İkinci Baskı kitabının şiirlerindeki yalınlık, yukarıda değindiğim gibi, çocuklar için yazılmış olmalarından doğmuyor bence. Bu kitapta, ozanın eski şiirleriyle yapmış olduğu hesaplaşma sonucu vardığı estetik aşama sergileniyor. Şimdiye değin, Fikret’in *Şermin*’inden bu yana çocuklar için yazılmış hiç bir şiir yapıtını, *İkinci Baskı*’da olduğu denli biçim ve içerik olgunluğunda bulmadığımı söylersem abartmış olmam.

Kitap, bir küçük çocuk romanı niteliğinde. Orta ikiden ayrılıp bir basımevinde çırak olarak çalışmaya başlayan çocuğun, yaşam karşısında-

ki bilinçlenmesi, bir az önce değindiğim, *Çıracak Aranıyor*'un üçüncü bölümündeki çıracak tipinin bilinçlenme sürecine koşut olarak veriliyor. Her iki çırağın da "abi"leri mahpustadır ve suçları "âdî" suç değildir. Onlar yaşamın gerçek boyutlarını, her iki kitabın sonunda öğreniyorlar. Bir konuşmasında "*Hiç fabrika görmediğini*" belirten Durbaş'ın, buna karşın, çıracakların büyüdükten sonraki serüvenlerini de anlatması gereği okurlarına karşı yerine getirmesi gerekli bir borç gibi geliyor bana. (Bu arada, ozanın "*Simitçi Çocuğun Türküsü*", "*Ciklet Satan Çocuğun Türküsü*" ve "*Defter Satan Çocuğun Türküsü*" şiirlerinin *Sanat Emeği* dergisinin 16. sayısında (Haziran 1979) yayımlandığını belirteyim. Şiirlerin içerikleri adlarından anlaşılıyor. Bir de bu şiirlerden, Durbaş'ın yine çocuklarla ilgili yeni bir alana yöneldiğini de söyleyebiliriz.) Kitap, okurla bir eleştirme yazısına gerek kalmadan öyle bir "diyalog" kuruyor ki, onun üzerine söylenecek son söz, alınıp okunması gerektiğini belirtmekten başka bir şey olamaz. Bir de kitabın son iki parçasını okurla paylaşmak isterim:

*Umuttan, emekten, alınterinden
aşk, inanç ve sevdadan
bir de barıştan,
aldım adımı*

*Çalışan yüreklerin
birlik bilinci
örgütlü gücü
sevinçli geleceği de
soyadım olsun*

(*Edebiyat Cephesi*, sayı 11, 1979)

DİVAN ŞİİRİNDE EDÂ VE SÖYLEM: DİVAN ŞAİRLERİ BİRBİRİNE BENZEMEZ

1. Giriş: Divan yazını (şii) nedir?

Divan yazını, kaba bir tarihlemeyle, XIII. yy. ile XIX., hattâ XX. yy. arasındaki dönemin yazınıdır. Bu yazını oluşturanlar, saray ve medrese çevresindeki aydınlardır. Divan yazınının kendisine özgü dili (Osmanlıca), anlatımı, nazım biçimleri ve güzelduyusu (estetigi) vardır. Divan şiirinin kaynakları, ümmet kültürünün temel kaynağı olan Arap özyapılı İslam dini, kutsal kitaplar, Arap ve Fars destanları ve söylenmeleri vb.'dir. Tasavvuf da temel kaynaklardan biridir. Tasavvuf, eski Türk diniyle ilgisi olmayan, kaynakları arasında büyük ölçüde Eflatun'un ideacı felsefesi de bulunan, **vahdet-i vücûd** (varlıkların birliği) denen bir din felsefesidir. Vahdet-i vücûda göre asıl evren, bütün varlıkların dünyaya düşmeden önce Tanrı'nın varlığında oldukları evrendir. Dünya, **kesret** (çokluk) evrenidir ve insan bu dünyada kesret'ten dolayı acı duyar ve **vahdet'e** dönmeye çalışır. Divan şiirinin güzelduyusunun temelinde de Arap şiirinin güzelduyu anlayışı vardır. Divan şiirinin en çok yazılan türü **gazeldir**. Divan şairinin gazelde amacı özgün konular yaratmak

değil (hikmetli gazeller dışında), yalnızca **ölkü-**
selleştirilmiş aşk konusunu, özgün mazmun-
lar, mecazlar ve söz sanatlarıyla “daha iyi” ve
“daha özgün” işlemektir. Bu nedenle Divan ya-
zını (şiiri) biçimcidir. Divan şiirinin nazım biri-
mi beyittir, ölçüsü aruzdur, anlatımı dolaylıdır.
Bu saydığımız bütün özellikler, Türk yaşamına,
benim “**ilk kültür sarsılımı**” dediğim İslam di-
niyle birlikte girmiştir. (İkinci sarsılım, Batı kül-
türünün yüceltilmesiyle XIX. yüzyılda yaşanır).
Divan şiirinin hem düşünce hem de şiir uygula-
yımı bakımlarından, eski Türk yaşayışıyla bir
ilgisi olmadığı açıktır. Ama öte yandan da, halk
yazınına göre sınırlı insan kitlesine seslense de,
bu şiir kendi içinde son derece incelmış, yeni dil
olanakları yaratmış, altı yüz yıl boyunca aydı-
nın dünya görüşünü, beğenisini, güzelduyusu-
nu da belirlemiştir. Divan şiiri, en azından bu
nitelikleriyle incelenmeye ve anlamaya çalışıl-
maya değer.

2. Çeşitli dönemlerdeki Divan şiiri değ- lendirmeleri

Divan şiiri çeşitli dönemlerde yeniden de-
ğerlendirilmiştir; ancak bu değerlendirmelerin
birbirinden çok farklı yorumlar, farklı estetik
bulgular getirdiği sanılmamalıdır. Bu konuda
örnek olarak, Fuzûlî’nin *Türkçe Divan*’ındaki dî-
bâceyi gözden geçirdikten sonra, Tanzimat Dö-
nemi’nden Nâmık Kemal’in, Cumhuriyet döne-
minden de Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ve ben-
zeri yazarların değerlendirmelerine kısaca bak-
makta yarar vardır:

2.1. Fuzûlî'nin Türkçe *Divan* dîbâcesinde şiirle ilgili değerlendirme

Bilebildiğim kadarıyla, Divan şairleri kendi şiir poetikalarını açıklayan metinler yazmamışlardır. Bir dönemin güzelduyusuna damgasını vuran şairlerin, şiir ve şiir dili üzerine hiç düşünmediklerini, tümüyle kendilerinden önceki şairlerin konularını, uygulamalarını yinelediklerini söylemek hem haksızlık, hem de akla aykırı olur. Divan şairlerinin neden “şiir nedir” sorusunun yanıtını en azından divanlarının *dîbâce*'lerinde (önsöz; giriş) vermedikleri de merak konusudur. Kaldı ki, divanlarına dîbâce yazan şair sayısı da oldukça azdır. Divan dîbâceleri konusunda araştırma yapan Tahir Üzgör, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri* kitabında “Araştırmalarımızı yaparken istifade ettiğimiz İstanbul kütüphanelerinde dört yüz doksan iki şaire ait iki bin beş yüzün üzerinde dîvân bulunmaktadır. Bu şairlerden ancak otuz sekizinin yazmış olduğu kırk Türkçe dîbâceyi tesbit edebildik,” demektedir. (Üzgör 1990: 4) Bu dîbâceler gözden geçirildiğinde, kimilerinin manzum, kimilerinin nesir biçiminde yazılmış oldukları, şairlerin divanlarını neden “tertib” ettiklerini açıkladıkları, şiir ve şairin âyet ve hadislerdeki yerlerine değindikleri, şairlerin yaşamlarıyla ilgili yetersiz bilgiler içerdikleri vb. görülmektedir.

Örneğin sözü geçen kaynakta yer alan (Üzgör 1990: 270-288) Türkçe divanının dîbâcesinde Fuzûlî, şiirin tanımını,

Şi'r bir ma'şûkdur hüsn-i ibâret zîveri

Cân ü dilden nâzenîn mahbûblar 'âşıkleri

(Şiir, süsü ibare güzelliği olan bir sevgilidir

Onun can ve gönülden âşıkları nazlı güzellerdir)

beytiyle vermektedir. Bu tanımına, “şiirin âşıkları olan nazlı güzeller” kadar soyut ve zih-nî olduğu açıktır. Şair, basımın olmadığı ve istinsahın (kopya çıkarmanın) çok önemli olduğu dönemde, yazımın üzerinde durur (şair, düzsözle söylediklerini bir de özlü biçimde şiir diliyle anlatıyor; ben de bu beyitlerden örnekler alacağım):

Kalem olsun eli ol kâtib-i bed-tahrîrün

Ki fesâd-ı rakamı surumızı şûr eyler

(Kötü yazan kimsenin eli kalem olsun

Ki yanlış yazısı düğünümüzü (sur) yasa (şûr) çevirir)

Gâh bir harf sukûtiyle kılur nâdiri nâr

Gâh bir nokta kusîriyle gözi kîr eyler

(Kiini zaman bir harf düşmesiyle nâdir’i nâr (ateş),

Kimi zaman bir nokta eksikliğiyle göz’ü kör eyler.)

Fuzûlî, Farsça ve Arapça birer kıtada da anlamla ilgili düşüncelerini şöyle belirtiyor:

“Kalem gibi başı dönsün o savruk kimsenin ki kalemi, bilgi binasını yıkan kazmadır; yazısı, sözün görünüşünün süsüdür ama, ne fayda ki, anlam güzeliğin yüzünü perdeler.”

“Konuşmayı beceremeyen insan vardır, onun sözcükleri değiştirmesinden nazım gerdanlıklarının incileri dağılır, nazım nesir haline gelir. Onun mantığı, uyakları sonuçsuz bırakır. Dili kullanımı, ötreyi esre yapar, sözcükleri değiştirir.”

Görüldüğü gibi, bu ve benzeri değerlendirmeler, şiirin oluşumuyla, "şiir nedir" sorusuyla ilgili değildir. Her halde Fuzûlî, şiirini istinsah edenlerden çok çekmiş olacak ki, daha çok bu konu üzerinde durmaktadır.

2.2. Divan şiiri konusunda Nâmık Kemal'in değerlendirmesi

Tanzimat Dönemi'nde şiire konu ve amaç bakımından yenilik getiren Namık Kemal'in, Divan şiirine yaklaşımı düşmanca ve alaycıdır (yalınlaştırılmıştır):

Bahâr-ı Dâniş çevirisine yazdığı önsözde dil konusuna değiniyor:

"Söz arasında söyleyeyim ki, bir bilimle ilgili olmamak koşuluyla seçkinler için kitap yazmak denli boş bir çaba olamaz. Nergisi'yi anlayabilecek bir adam, zâten onun söyleyeceklerini bildiği için, yararlanamayacaktır. (...) Farsçadan elimizi çekiversek, dilimizin tarihini bile bilmekten âciz kalırız." (Önertoy-Parlatır 1977: 63)

"*İrfan Paşa'ya Mektup*" unda divanların yaşamı içermediğine değiniyor :

"Dikkat buyurulsun ki arada bütün mantık kaybolmuş; çünkü iç dünyanın gecelere, gündüzlere sığmayan olaylarının kitaplara sığabilmesi, zarfın içine alamayacağı bir şeyi zarfın içindekinin çerçeveleyebileceğini düşünmek kadar boştur." (Önertoy 1980: 26)

"*Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir*" başlıklı eleştirisinde, Divan şiirinin söz oyunundan başka bir şey olmadığını ileri sürüyor:

“Kitap biçiminde hangi yazın yapıtımız vardır ki, söz oyunlarından ve süslerden ayrıldığı halde hakkıyla övgüye değer olabilsin. Nesnelerin iç yüzünü gösteren marifetin sabahı ışıklarını her yana yaydıkça, hayâller gibi gerçeğin ve doğanın dışında olan böyle bir takım yapıtların yok olmaktan kurtulması nasıl umulur?” (Kaplan-Enginün-Emil 1978: 185)

“Edebiyatımızda anlam sanat uğruna feda oluna- geldiğinden düşlemgücü o derece aşırıya varmıştır ki, bazan düşlemlemede gerçeğin boyutlarıyla yeti- nilmez. Asıl görevi gerçeğin ne olduğunu anlamak olan düşüncelere ise, böyle yapıtların zarardan başka ne etkisi olabilir?” (Kaplan-Enginün-Emil 1978: 186)

“*Mukaddeme-i Celâl*”de, Divan şiirinin imge- lerinin yaşamla örtüşmediğine değiniyor:

“Çoğunlukla şiirlerimizin beyit ve belki mısraları arasında olan anlam çeşitliliği, parça bohçalarındaki renk çeşitliliğinden çoktur.

Divanlarımızdan birini okurken insan; kitaptaki hayâlleri zihninde canlandırırsa çevresini maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne saplamış övülenler; fele- ği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş; ce- hennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştır- mış; bağırdıkça göğün yedi kat üstü sarsılır; ağladık- ça dünya kan tufanlarına boğulur âşıklar; boyu servi- den uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı sevgililer- le dopdolu göreceğinden kendini devler, gulyabânî- ler âleminde sanır.” (Nâmık Kemal 1989:342)

“*Bedî*” (güzelduyu; estetik) adlı yazısında sanatlı yazmanın gerçeği anlatmayı engelledi- ğine, bu nedenle düşüncelerin özgülleşemedi- ğine değiniyor:

“Anlatılmak istenenin açıklığı ise gerek şi’rimizde, gerek düzsözümüzde yazıncılarımızca büsbütün kötüye kullanılmıştır; hattâ bir kişiye söylenmiş kasîde ya da yazılmış mektubun gerektiğinde bir başka kişiye sunulduğu, gönderildiği pek çok gördüğümüz şaşılacak hâllerdendir! Bununla birlikte acaba bizden önceki sanatçılar durum gereği uygunluk ve anlam açıklığı koşullarına uymadıkları halde, güzelduyu elde etmek için kullanılan söz sanatlarınca bizden ileri mi gitmişlerdir?” (Nâmık Kemal 1989:221)

Nâmık Kemal, çeşitli yazılarında eski şiirimizde pek az “sanat ürünü” olduğunu, yazılmış şiirlerin hemen hiç birinin sanat ürünü sayılamayacağını söylemiştir.

2.3. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın değerlendirmesi

Bu dönemin şiirini Ahmet Hamdi Tanpınar “Eski Şiir” başlıklı kısa yazısında şöyle değerlendiriyor:

“Biyografi, hemen her şâirden bahsederken lüzumsuz bir şey olur, fakat eski şâirlerimizden bahsederken büsbütün *mânâsızlaşır*. Çünkü bizim eski şiirimiz hayatı nehyeden (*yasak eden*) bir şiirdir. O en yüksek mânâsında bir *tecrit* (*soyutlama*) işidir. (...) Eski şiirimizde garp şiirinde olduğu gibi hayatla sıkı bir münasebet olmadığından, içinde şiirin mucizesi gülmeyen eserler, büsbütün boş, sadece bir belâgat ve hüner oyunu gibi kalıyorlar. Halbuki biz bu gün bu oyuna yabancıyız, her oyunun kurduğu *zımnî* (*dolaylı*) bir mukavele vardır, bu mukavele kendiliğinden teessüs etmezse (*kurulmazsa*) elbette onu beğenmez, gülünç ve sahte buluruz.

Eski şiirimiz *estetiğin emrinde olan bir üsluptu*. Her üslup gibi onun da sıkı kaideleri, kolaylıkları ve güç-

lükleri, tehlike ve emniyetleri, uzak ve yakın hedefleri vardı ve yine her üslupta olduğu gibi arkasında dayandığı bir hayat anlayışı ve bir zevk vardı. Cemiye-timiz bu hayat telâkkisinin yavaş yavaş parçalanışını, inhilâlini (*çöküşünü*) ve ondan evvel oldukça uzun süren bir tereddîsini gördü. Fakat bu iflâs eski şiirimizin aleyhine olmadı. Vâkıâ (*gerçekte*) mazi ile her an yapmakta olduğumuz geniş muhasebede bu şiirin de mühim bir tarafını attık; fakat elimizde zamanın çetin imtihanını vermiş bir çok eser kaldı. İşte eski şiir hakkında hüküm vermek lâzım geldiği zaman asıl düşünülmesi lâzım gelen bu attıklarımız değil, değişen bir zevk ve anlayışa, dildeki bütün bir tasfiye (*ayıklama*) ve tekâmüle rağmen, bize hâlâ kendilerini bir mükemmeliyet örneği gibi kabul ettiren mısralar ve beyitlerdir.

Eski şâirlerin en büyük meziyetleri *şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu* bilmeleri, heyecanlarını *sözüün mânâsına değil, mısranın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları* o harikulâde harekete emanet etmeleri idi.

(...) Hakikat şudur ki, eski şâirler *dile tasarruf etmesini (dili kullanmasını)* bizden iyi biliyorlardı.

(...) Eski şiirimizde garbın anladığı mânâda psikolojik vaziyetlerden, derunî (*insanın iç dünyasında-ki*) mücadelelerden, insanı talihin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş beşerî (*insana ait olan* [nitelikler ve özellikler]) yoktur. Fakat onlarda sadece *insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır.*" (Tanpınar 1977: 177-179) [İtalikler K.B.]

Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş"inde ise Divan şiirini şöyle değerlendiriyor:

"Eski edebiyatın en şaşırtıcı tarafı lâfız (söz) ve

mânâ sanatlarının arasında gidip gelen bir şiir telâk-
kisinin emrinde başka dillere ait bütün incelikleri, di-
lin dehasına yabancı bir nazım sistemi ile beraber bir
lezzet vasıtası olarak almasıdır. Her şairin İran veya
Arap şiirindeki örneklere göre seçtiği son derece key-
fî, kendi varlığıyla hiç bir alâkası olmayan bir dil kul-
lanması, müşterek bir lügatin ta Tanzimata kadar te-
şekkül etmemesi eski şiiri tamamıyla bu oyunların
eline verecek, *daha doğrusu onu zihnî bir oyun, bir nevi
hüner* haline getirecekti. Arap şiirinde pek az rastla-
nan, İran şiirinde hiç bir zaman bizimki derecesine
yükselmeyen mazmunun eski şiirdeki yeri bu *para-
doks*a bağlıdır. Mazmun, Müslüman süsleme sanatla-
rındaki o girift ve tenazurlu şekiller –arabeskler– (*ba-
kışumlu ve girişik biçimler*) gibi her tarafı birbirine cevap
veren *kapalı bir âlemdi*. Bu kapalı âleme, her kelime
kendi *hususî mânâları ve çağrışımlarıyla* birlikte gelir,
ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye
kurmuş olduğu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu
psikolojik mesafeden söylemek isteğini söyler yahut
çok defa *ima ederdi*. Eski şiir, asırlar boyunca zevkin
seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütününüyle göz önün-
de tutulursa daima bir *kendinin dışında* (İtalik A. H.
T.) konuşma, hattâ kendi dışında yaşama ameliyesi
(*işi*) gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin
bu cinsten ve bu kadar ısrarla *kendisini inkârına* rast-
lanılır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabii bir
surette zihnî bir bakışla dışardan seyredilebilecek bir
şekil, bir nevi parıltılı bir düğüm haline getirecekti.
Başta *ihsaslar (duyumlar)* gelmek şartıyla *yaşanmışın
bütün izlerini silen*, çok defa halk ağzından seçilmiş
bir tabirin etrafında –bazan da veznin icabı ile bu ta-
birin kendisi karışık bir dile tercüme edilirdi– ikizli,
üçüzlü oyunlarda *kendisini harcayan* bu oyunu tek bir
şey kurtarır: *Ses.*” (Tanpınar 1967: XXVIII) [İtalikler
K.B.]

Günümüzden bir şair ve eleştirmen, Özdemir İnce de, *Yazınsal Söylem Üzerine* kitabının “*Gelenek ve Şiir*” başlıklı bölümünde Tanpınar’ın yukarda sözü geçen yazısını andıktan sonra şöyle diyor:

“Tanpınar’a göre, Divan şiiri zamandan ve yapısal birlikten, yaşanmış hayattan, insan psikolojisi ve imgeleminden yoksun ve neredeyse yalnızca SES’e dayalı bir şiirdir. Bu sesi, ses ile anlamı et ile kemik gibi birbirinden ayırmayan çağdaş şiirin ölçütlerine vurduğumuz zaman (‘yararlanma’ söz konusu olduğu için böyle yapmak zorundayız) kendi gerçek işlevinden sapmış, müzikal bir tınıya dönüşmüş bir ses olarak görmek zorundayız. Demek oluyor ki, Divan şiirinin ses anlayışıyla çağdaş şiir yazmanın kesinlikle olanağı yoktur.” (İnce 1993: 147-148)

2.4. Bir kaç değerlendirme daha

Divan şiiri, Tanzimat’tan günümüze değin, alabildiğine eleştirilmiştir. Ancak eleştirilerin hemen hepsi, bu şiirin Arap ve Fars şiirini temel alan, bu nedenle dilimizi bozan, yabancı sözcüklerin dilimize dolmasına yol açan, yaşamdan ve insandan kopuk, düşlemsel bir sevgiliye duyulan aşktan başka bir şey anlatmayan bir şiir olduğu üzerinde durmuş; bu şiirin yarattığı ses örgüsüne, dil müzikalitesine pek değinmemiştir. Aşağıya, Cevdet Kudret’in *Örneklerle Edebiyat Bilgileri* kitabında derlediği bu eleştirilerden kimilerini alıyorum (Kudret 1980: 380-386):

“(Divan şiirlerinin) hiç biri Osmanlı şiiri değildir. Çünkü görülür ki, bu nazımlarda Osmanlı şairleri İran şairlerini, İranlılar da Arap şairlerini taklit ile melez bir şey yapılmıştır.” (Ziya Paşa)

“Gençliğimde şiirle ben de uğraştım. (...) Lâkin sonraları araştırmalarım ilerledikçe, şiire nefret değil –şiirden nefret edilmez– düşmanlık göstermeye başladım. Çünkü gördüm ki sözden maksat *anlamdır*. (...) Hangilerini beğeneyim? Hepsinin dediği: ‘Sâki, bana şarap ver; sarhoş olayım, gebereyim; çünkü felek ya da sevgilim bana üzüntü verdi.’” (...) (Ahmet Mithat Efendi)

“Eski şiirimizi okumak zordur, çünkü bu gün ben yaşta olanların da iyice anlayamadığımız bir takım *cinaslar, telmihler, mürâatlar ile doludur*. Biz bu gün bu şiiri doğrudan doğruya *anlamak istiyoruz*, şiirin *sesini* dinliyoruz, o ses bize *anlamı sezdirsin* diyoruz. (...) Oysa ki biz, şiirde biçim arıyorsak da onun salt biçim olmasını istemiyoruz; şiirden bir haber, *insanoğlu üzerine bir haber* bekliyoruz.” (Nurullah Ataç)

2.5. Değerlendirmelerin değerlendirmesi

Bir yazı çerçevesinde tüm Divan şiiri eleştirilerini gözden geçirmenin olanağı yoktur; ancak, Divan şiirini eleştirenlerin büyük bir bölümünün genel olarak konu ve konunun işlenişi bakımından Divan şiirini olumlamadığı, Divan şiirini özellikle **kalıplaşmış benzetmelere** (mazmunlara), **ödünçlemelere** (*istiârelere*), **anıştırmalara** (*telmihlere*) dayanması nedeniyle zamanında da günümüzde de anlaşılmaz, dolayısıyla halktan kopuk bulunduğu, bu şiirin halkın sorunlarını dile getirmediği gibi bireyin sorunlarına da eğilmediği ve dahası, Divan şiirinin, bireyin yerine “oyun”u koyarak bir tür hüner gösterisi yaptığını söylediği, bir gerçektir. Özellikle Tanzimat döneminde, Divan şiirinin sevgili anlayışıyla dalga geçilmiş, örneğin Namık Kemal, Divan şiirindeki sevgiliyi, hepsi ayrı ayrı değeri-

dirilmesi gereken mazmunları bir bütün olarak düşünüp (bizce önemli ölçüde haksızlık yaparak) bir ucubeye benzetmiştir. Divan şiirinin kendisine özgü bir söylemi olduğu, elbet de bu söylemin yeni bir insan anlayışını, dolayısıyla yeni bir söylemi gereksinen Tanzimat şiirine uymayacağı doğrudur. Ama Nâmık Kemal'i yanılgıya düşüren nokta, Divan şiiri ne denli zihinselse, Tanzimat şiirinin de o denli zihinsel bir içeriği ve söylemi olduğunun farkına varamayıdır. Nâmık Kemal, gerçekte var olmayan, ancak şairin zihninde var olan sevgili ile alay ederken, kendisi de hiç bir insansal yanı olmayan "yurtsever, suskun olmayan, olaylar karşısında etkin olan 'politik' insan" tipini ileri sürmüştür; ne var ki, Nâmık Kemal'in insanı da, Divan şiirinin sevgilisinin erkek kardeşidir. Ama gerçekte, Nâmık Kemal'in söyledikleri doğru olsa bile, yeni değildir. Bu doğruyu ilk kez söyleyen, Divan şiirinin en önemli "yenilikçisi" Nedîm'dir. Nedîm, örnek olarak inceleyeceğimiz "... olmuş sana" redifli gazelinin ilk yedi beytinde, Divan şiirinin en soyut, en zihinsel sevgilisini betimledikten sonra:

*Yok bu şehir içre senin vâsfettiğin dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana*

diyerek aslında bu sevgilinin düşlemsel olduğunu söylemiştir.

Bizce en iyi değerlendirmeyi, Divan şiirinin "kendi içine kapalı" olduğunu söyleyen Tanpınar yapmaktadır. Osmanlı toplumu da, sanatı da, (şiirde bulunmadığı söylenen) kişiliği de tıpkı Tanpınar'ın deyişiyle "her tarafı birbirine ce-

vap veren tenazurlu -arabesk-" bir yapıdadır. Bu yapı, belki de, bütün dış ilişkilere, bütün savaşlara ve barış anlaşmalarına karşın, salınan bütün dal budakların yine kendisine aşılandığı, bulunan bütün yolların yine kendisine çıktığı bir arabesk süsleme gibi, XIX. yüzyıla değin değişmeden kalmıştır. Doğada değişmeyen tek kuralın değişmezliğin olmadığı önermesine katılmamıza karşın, bu böyledir; Divan şiiri bu bakımdan sözcüğün tam anlamıyla toplumsaldır; kendisini üretirken *başkası* olamamış, hep *kendisi* kalmıştır. Pek seyrek görülen ve genelde uzun bir dönüşüm sonucu farkına varmadan ortaya çıkması gereken değişmelerin, Osmanlı toplumunda bir sıçrama biçiminde ortaya çıkması ve yeğin sarsıntılara yol açması, bu hem zihinsel hem de toplumsal yapının arabesk bir özyapı göstermesindendir. Dolayısıyla, Divan şiiri söyleydi ya da böyleydi diye yerinmek, bu özyapının niteliklerini bilmemekten, ya da daha da kötüsü "kendisinden başka" olamayacak, ama kendi bağlamı içinde altı yüz yılın duyarlılığını yansıtmakta aracı olan Divan şiirini "yeni" için feda etmekten doğmaktadır. Nâmık Kemal'in yaptığı da budur. Divan şiiri konusunda yazarların ileri sürdükleri düşünceler, şöyle ya da böyle, Nâmık Kemal'den kaynaklanmaktadır.

3. "Aşk" konulu üç, "hikmet" konulu bir şiirde farklı söylemler ya da Divan şairleri birbirine benzemez

Bütün Divan şiiri, doğaldır ki istisnalar dışında, ister dindışı isterse tasavvufçu olsun, soyut bir duygu olan **yüceltilmiş aşkı** somutlaş-

tırma çabasından başka bir şey değildir. Divan şairi, içinden çıktığı ümmetçi toplum yapısının düşünce biçimini (bu düşünce biçimi **zihinsel ve yorumcudur**) yansıtmak zorundadır. Şiirin bundan ayrı tutulacağını sanmak, daha başından Divan şiiri konusunda yanılığa düşmeyi göze almak demektir. Tanpınar'ın **kendi içine kapanan arabesk** benzetmesi hem Osmanlı toplum yapısı, hem Osmanlı nakış ve benzeri bezeme sanatları, hem de Osmanlı şiiri için geçerlidir. Tıpkı tasavvuftaki "her şeyin Tanrı'dan bir parça olduğu ve her şeyin Tanrısal evrenin (*vahdet*'in) değişik biçimlerde görünümü" olduğu düşüncesi gibi; yaşam da, aşk da, bu aşkı dile getiren sanat da, bu zihinselliğin değişik biçimlerde görünümleridir. Divan şiirinde, bütün şairlerin sevgilileri (hemen hemen) **aynı** niteliktedir; çünkü bütün şairlerin kullandıkları mazmunlar, söz sanatları, şiir uygulayımı (hemen hemen) **aynıdır**. İşte Fuzûlî, Nâilî, Bâkî, Nedîm, Şeyh Gâlib gibi Divan şairleri, bu aynılık karşısında (önemsiz uygulayımsal benzerlikleri bir yana bırakırsak) birbirine **benzemez** söylemlerini geliştirebildikleri için büyük şairdirler. Bir başka deyişle bu soydan şairler, **aynı** olanın içinde **başka** olanı, **kişisel olanın gizini** bulabildikleri için şairdirler ve bu yorum çerçevesinde düşünülürse, onları zamanın deyişiyle **müteşâirlerinden** (*şair taslaklarından*) ayıran da bu gizi bulmuş olmalarıdır.

3.1. Divan şiirinde "aşk" söylemi

Divan gazelinde işlenen konu **sevi, sevgili-nin yüz göstermemesi, sevgiliden ayrı düşme**

ve bundan dolayı **sevenin**, yâni **şairin çektiği acıdır**. Şair bu acıdan yakını, ama bir yandan da sevgilinin verdiği acıların bitmemesini, tersine, sürmesini ister. Kavuşmak söz konusu değildir; çünkü sevgilisine kavuşursa şairin şiir yazmak için bir nedeni kalmayacaktır. Bir başka deyişle, şairin var oluş nedeni, aşktır; kavuşmayı değil, **ayrılığı amaçlayan aşk**... Bu ikilem Fuzûlî'den Şeyh Gâlib'e, bütün Divan şairlerinin gazeldeki ortak söylemidir.

Tasavvufçu Divan şiirinde de benzer söylem vardır; yukardaki paragraftaki **sevgili** sözcüğünün yerine **Tanrı** sözcüğü konursa tasavvufçu divan şiiri söylemi ortaya çıkar. Tasavvufçu gazelde de, mutasavvıf şair, Tanrı'yı (**vahdeti**) özlediğini, ondan ayrı düşmenin (**kesretin**) acısı içinde kıvrandığını, en iyi yaşama biçiminin tasavvuf yolu olduğunu işlemesine karşın, hiç bir şair Tanrı'ya vardığından (**vahdete ulaştığından**) söz etmez. Tanrı'ya ulaşan şair var mıdır bilinmez, ama varsa bile artık o tanrılaştığı, yani şair kimliğinden ayrılıp ilâhileştiği için, bunu şiirden öğrenmemiz olanaklı değildir.

3.2. Fuzûlî'nin "... maz mı" redifli gazelinde "aşk" konusu söylemi

GAZEL

1. *Meni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı*
Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı
2. *Kamu bîmârına cânan devâ-yı derd eder ihsân*
Niçün kılmaz mana derman meni bîmâr sanmaz mı

3. *Gamm pinhan dutardım men didiler yâre kıl rûşen*
Disem ol bî-vefâ bilmen inanır mı inanmaz mı
4. *Şeb-i hicrân yanar cânım töker kan çeşm-i giryânım*
Uyarır halkı efgânım kara bahtım uyanmaz mı
5. *Gül-i ruhsârına karşı gözümden kanlu akar su*
Habîbim fasl-ı güldür bu akar sular bulanmaz mı
6. *Değildim men sana mâil sen itdin aklımı zâil*
Mana ta'n eyleyen gaafil seni görgeç utanmaz mı
7. *Fuzûlî rind-i şeydâdır hemîşe halka rüsvâdır*
Sorun kim bu ne sevdâdır bu sevdâdan usanmaz mı

Fuzûlî'nin bu şiiri, klasik dönem şiirinin tipik özelliklerini taşımaktadır: a) Bütün beyitlerin ana duygusu aynıdır; b) Bu aynı ana duygu, her beyitte farklı imgelerle anlatılmıştır. Bir başka deyişle, şiire uzaktan bakıldığında belki gevşek bir dokuyla karşılaşılmaktadır; ancak şiirin içine girildiğinde bu dokunun ince ama sağlam lifçiklerle birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir.

Bu şiirinde Fuzûlî de, öteki Divan şairleri gibi, aşk konusunu her beyitte ayrı söz sanatlarıyla ve bence imgelerle işlemektedir. Şiirin ana duygusu "aşkın şair üzerinde uyandırdığı etkiler ve buna karşın, sevgiliye kavuşamamasının verdiği acı"dır. Şairin bu duyguyu hangi söylemle işlediğini beyit beyit inceleyelim:

1. beyitte şair, *sabahlara değin ağladığını, kendisinin bu çektiklerinden usandığını, ama sevgilisinin ona acı çektirmekten usanmadığını* söylüyor. Demek ki bu sevgili klasik bir sevgilidir. İkinci dizede, *sabahlara değin ağladığını, güzel nedenlemeyle (hüsn-i ta'lil) ve beyit bütünü-*

de yayma ve toplama (*leff ü neşr*), soru sorma (*istifham*), bilmezden gelme (*tecâhiil-i ârifâne*) sanatlarıyla belirtiyor: Tan yerinin kızarmasını, yani sabah olmasını, feleklerin kendi yanık âhından tutuşmasına bağlıyor ve yanıt beklemeden soru sorarak duyguyu vurguluyor. Tema, sevgiliden ayrı düşmenin verdiği acıdır. Bu beyitte aşk, acı ile, yani karşıtıyla verilmektedir.

2. beyitte şair, seven-sevilen birlikteliğini / karşıtlığını hasta-hekim mazmunuyla (bu mazmun kalıplaşmış olmasına karşın imge olarak da işlev görüyor) vermektedir: Sevgili bütün hastalarına deva bağışlamakta, ama şaire bağışlamamaktadır. Şair, zarif bir bilmezden gelme (*tecâhiil-i ârifâne*) sanatıyla sevgilinin, Fuzûlî'nin kendisine âşık olup olmadığını sormaktadır; şair bunun yanıtını bilir aslında: Elbet de sevgili şairin kendisine âşık olduğunu bilmektedir ve bunu bile bile şaire derman bağışlamamaktadır. Bu beyitte aşk, sevgilinin ilgisizliği ile verilmektedir.

3. beyitte şair, hasta-hekim mazmununu bırakarak, seven-sevilen birlikteliğini / karşıtlığını bilmezden gelme ve karşıtlık (*tezat*) sanatıyla vermektedir: Aşkın doğal olarak sevgiliye açılması gerekir; ama şair, sevgilinin, şairin aşkına inanıp inanmayacağından emin değildir. Aslında, bilmezden gelme sanatı dolayısıyla şair, sevgilinin, şairin kendisine âşık olduğuna inandığını, ama "Divan şiiri sevgilisi"nin bilinen davranışıyla bu aşka inanmıyormuş görüneceğini bildiği halde bilmiyormuş gibi sormaktadır. Bu beyitte aşk, sevgilinin inandığı halde inan-

mıyormuş gibi görünmesinin karşıtlığıyla verilmektedir.

4. beyitte, ayrılık gecesinde şairin canı yanmakta ve gözlerinden kanlı gözyaşı akmaktadır. Feryatları halkı uykusundan uyandırdığı (**abartma**) halde, kara bahtının uyanıp uyanmayacağını sormaktadır (**bilmezden gelme**); aslında kara bahtının uyanmayacağını yani *sevgilinin kendisine yüz vermeyeceğini* bilmekte, yine de sormaktadır. Bu beyitte aşk, yine **bilmezden gelme** sanatıyla verilmektedir.

5. beyitte **güzel nedenleme** (*hiisn-ü ta'lîl*) sanatının güzel bir örneği vardır. Şair sevgilisinin karşısında *ayrılık acısı nedeniyle kanlı göz yaşı* dökmektedir; ancak göz yaşındaki kırmızılığı, sevgilinin yanağının alının gözyaşlarını kırmızı gibi göstermesine yormaktadır. Bu beyitte aşk, *kanlı göz yaşının ve sevgilinin yanağının* rengi olan **kırmızı** aracılığıyla verilmektedir.

6. beyitte şair, aslında bu aşkta kendisinin hiç bir suçu olmadığını, onun aklını başından alanın sevgilinin güzelliği olduğunu belirterek; bu aşkının getirdiği rindlik nedeniyle kendisini ayıplayanları ayıplamakta ve sevgilinin güzelliğini gördükleri zaman onların da utanacaklarını (hem **soru sorma** (*istifham*) hem **bilmezden gelme** yoluyla) belirtmektedir. Bu beyitte aşk **karşılaştırma** aracılığıyla verilmektedir.

7. beyitte şair, (aşk nedeniyle) çılgın rind olduğunu, bu nedenle de halkın diline düştüğünü söylemekte ve “*Fuzûlî’ye sorun bakalım bu sevdadan usanmaz mı*” (**soru sorma** ve **bilmezden gelme**) demektedir. Bu beyitte aşk, **soru**

sorma ve bilmezden gelme sanatlarıyla vurgulanmaktadır.

Gazelde şiirin söylemini, yazış tekniğindeki tutuculuk, bir başka deyişle biçimci anlayış belirlemektedir. Şair **gazel** yazıyorsa, konusu ne olursa olsun **beyit birimini** kullanmak zorundadır. Beyit (sözcük anlamı: ev), öteki beyitlerle yalnızca biçimsel olarak; yani uyaklar, redifler ve aruz ölçüsüyle ilişkili, ama konunun işlenişi bakımından bağımsız bir birimdir. Dolayısıyla şair, ana temayı her beyitte farklı imgelerle yinelemek zorundadır. Böyle olunca da, beyitler arasındaki düşünsel birliğin sağlanması **okurun zihnine ve imgelemine** bırakılmaktadır. Divan şiirinin zihnî bir anlayışa dayanmasının en önemli nedeni de budur.

Bu gazelde de, örneğin,

Meni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan murâdım şenî'i yanmaz mı

beytini, hem her iki dizeyi ayrı ayrı **karşıtlık** sanatına göre, hem de beyti bütün olarak **yayma ve toplama** sanatına göre okumak olanaklıdır ve her iki okuyuşta da anlam ve aruz kalıbı aynı kaldığı halde beytin **anlamdan doğan uyumu** (yani okurun kafasında uyanan **imge**) değişmemektedir:

a) **Karşıtlık**'a göre şair, *canından usanması*-nın nedeni olarak *yârın cefâdan usanmamasını* göstermekte, böylece aşkının yeğinliğini *sevgili ne denli cefâ ederse, aşkının o denli yeğîn olacağını* söyleyerek vurgulamış olmaktadır. Burada *cefâyı*, sevgilinin şairden uzak durması, ona yüz göstermemesi, başkalarıyla "ülfet" etmesi an-

lamalarında anlamak gerekir. Dizenin iki bölümü, anlatılmak istenen bakımından bir denge oluşturmaktadır. Bu da çağdaş şairlerde pek görülmeyen bir *anlam güzelduyusu* yaratmaktadır. Aynı yorum, ikinci dize için de yapılabilir: Şair **güzel nedenlemeyle**, *sevgiliye kavuşamamasından doğan acısının âhının yanıklığından göklerin tutuştuğunu* söyleyerek, *sabahlara değin ağladığını* vurgulamaktadır.

b) **Yayma ve toplama**'ya göre beyti şöyle okumak ve anlamak da olanaklıdır: "*Meni candan usandırdı, felekler yandı âhımdan; cefâdan yâr usanmaz mı, murâdım şem'i yanmaz mı?*" Yani, şair önce düşünceyi yaymakta ve sonuçları söylemekte, sonra da yakınmalarını sıralamaktadır. Dolayısıyla, beyit yukardan aşağı da okunabilmekte, ama beytin yazılma nedeni olan *sevgilinin âşığa (şaire) yüz vermeyerek ona acı çektirmesi* teması değişmeden iletilmektedir.

Aslında, beyti okurken okurun bu **uslamalı okumayı** gerçekleştirdiği söylenemez; okur yalnızca beytin tadını tadar, nedenlerinde eğilmez; zâten beytin güzelliği de bu nedenle doğmaktadır. Aksi durumda bu güzellik tuzla buz olacaktır. (Bu açıklamanın, okura, Behçet Necatigil'in *Kareler ve Aklar* adını taşıyan o nefis kitabındaki şiirleri anımsattığını sanırım. Ne var ki, usta şairin bu yöntemi daha sonraki şiirlerinde sürdürmemiş olması, Divan şiirinin, en azından bu açıdan, çağdaş şiirimiz için bir kaynak olamayacağının da farkına vardığını göstermektedir.)

Fuzûlî'de aşk, yalnızlık ve acı temaları, temel temalardır. Aşkla yalnızlık onun şiirlerinde

trajik bir karşıtlık oluştururlar. Şair aşk temasını bu karşıtlıktan çıkarır: aslında aşk varsa yalnızlık olmaması gerekirken, Fuzûlî'nin şiirlerinde aşk varsa yalnızlık da olmalıdır. Yalnızlık ve aşk bir bütünün tamamlayıcı parçalarıdır ve şiirdeki duyarlılığı yaratan da bu uzlaşmaz iki duygunun varlığının birbirlerine bağlı oluşudur. Bunları **zorunlu** olarak bir arada tutan **zahirî (maddî) aşkın** ikinci aşamasının gerçek aşka, yani **aşka âşık olmaya** yönelmesidir. Gerçek âşık, yalnız aşkla yetinir; bu yalnızlığı sevgili bile bozmamalıdır; aslına bakılırsa, bu aşamada sevgili de silinmiştir. Bu aşk anlayışının tasavvufî ilgisi açık olarak görülmektedir: tasavvuftaki, insana duyulan aşkın, daha sonra Tanrı'ya yani gerçek sevgiliye duyulması ilkesini Fuzûlî, dindışı şiirlerine tasavvufî terimlerini de kullanarak ustaca yerleştirir:

*Râh-ı aşk içre bana ancak fenâ maksûd idi
Şükr kinî maksûda yettim intizârım kalmadı*

(Aşk yolunda maksadım, ancak yok olmaktı;
Şükür ki "fenâ"ya ulaştım, artık bir özlemim kalmadı)

Bu beyitteki *fenâ* sözcüğü tasavvufî terimidir, "Tanrı'nın varlığında yok olmak" anlamına gelir. Şair de beytinde aşkla özdeşleştiğini, bir başka deyişle aşkta yok olduğunu (özleminin kalmaması) söylemektedir.

Esîr-i gurbetiz biz senden başka âşinâmız yok

derken de, *gurbet* ve *âşinâ* sözcükleri arasındaki **karşıtlıktan** yararlanıp aynı düşünceyi yinelemektedir: Fuzûlî bu dizede, *gurbette tutsak* (yani

sevgiliden uzak) olduğunu belirtmekte ve *senden başka âşinâmız yok* derken de aşkı kastetmektedir. Bir bakıma *aşkla sevgiliyi* birbirinden ayırmaktadır. Sevgilinin var oluşu aşka bağlıdır, ama aşkın var olması için sevgiliye gerek yoktur. Bu aşk nesneye gerek duymayan, kendisine yeten bir aşktır. Fuzûlî, bir Divan şairi olarak, klasik sevgili anlayışını da yansıtır:

Ey bî-vefâ ki ûdet olupdur sefâ sana
Billâhı cefâdır olma demek bî-vefâ sana

(Ey vefâsız [sevgili] sefâ sürmek senin yaşama biçimin olmuştur.

Sana vefâsız olma demek, billâhi sana cefâ etmektir)

beytinde, sevgilinin *cefâ* etmekten *sefâ* duyduğunu belirtirken, bundan yakınmamaktadır; çünkü sevgili cefâ ettikçe Fuzûlî ve şiiri var olmaktadır. Fuzûlî bir başka gazelinde de yine hekim-hasta mazmununu kullanarak,

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabîb
Kılma derman kim helâkim zehir-i dermanındadır

(Ey tabib [sevgili] aşk derdinden hoşnutum, ilâcımdan el çek

Bana derman verme, çünkü ölümüm vereceğin bu dermandadır)

derken, *zehir-derman* karşıtlığından da yararlanıp aynı aşk anlayışını dile getirmektedir.

3.3. Nedîm'in "... olmuş sana" redifli gazelinde "aşk" konusu söylemi

GAZEL

1. *Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana*
2. *Bîy-i gül taktîr olunmuş nâzın işlenmiş ucu
Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmuş sana*
3. *Sihr ü efsûn ile dolmuştur derûnun ey kalem
Zülfü Hârût'un demek mümkin ki nâl olmuş sana*
4. *Şöyle gird olmuş Firengistân birikmiş bir yere
Sonra gelmiş gûşe-i ebrûda hâl olmuş sana*
5. *Ol büt-i tersâ sana mey nûş eder misin demiş
El-aman ey dîl ne müşkilter suâl olmuş sana*
6. *Sen ne câmin mestisin ayâ kimin hayrânısın
Kendin aldıldın gönül n'oldun ne hâl olmuş sana*
7. *Leblerin mecrûh olur dendân-i sîn-i buseden
Lâl'in öptürmek bu hâletle muhâl olmuş sana*
8. *Yok bu şehir içre senin vafettiğin dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana*

Bana göre dindışı gazelde son sözü söyleyen, gazelin gerçekte olmayan, zihinsel sevgili anlayışına son veren yapıt bu gazeldir. Çünkü, şair ilk yedi beyitte Divan gazelindeki sevgili anlayışını, özgün ve en aşırı zihinsellik anlayışıyla betimledikten sonra, belki de ilk kez bir gerçeği dile getirmekte ve bu sevgilinin yalnızca bir hayâl (zihinsel) olduğunu, gerçekte bu türden bir sevgilinin bulunmadığını belirtmektedir. Bu ana düşüncüyü işlerken de, Divan şiirinin bütün imge dizgesini, dilini, söz sanatlarını kullanarak alabildiğine soyut bir söylem kurmaktadır:

1. beyitte sevgilinin iki özelliği betimlenmiş-

tir. Divan şiirinde sevgilinin boyu ince ve uzundur ve yanağı aldır, kırmızıdır. Şairler sevgililerinin boyunu, başta servi olmak üzere bir çok ağaca, elif harfine, dizeye vb. benzetirler. Yanak için de bu türden mazmunlar vardır. Nedîm, sevgilinin boyunu ve yanağını betimlemek için bu geleneksel mazmunları sanki **gerçeküstücü bir söylemle** kullanmaktadır: “İncelik haddeden geçmiş, sana boy bos olmuş / Şarap şişeden süzül-müş, sana al yanak olmuş.” Aslında boyun bosun, tel çekme makinesinden geçirilerek uzatılması; yanağın alının da, şarabın damıtılarak elde edilmesi mümkün değildir. Bu betimlemede temel araç, **abartmanın** (*mübâlağa*) bir türü olan **usa aykırı abartma** (*gülüvv*) ve *hadde*, *nezâket* (ince-lik), *yâl ü bâl* (boy-bos); *mey* (şarap), *al*, *şişe* gibi anlamca birbiriyle ilgili sözcükleri bir araya getirerek yapılan **oranlamadır** (*tenâsüb*).

2. beyitte, 1. beyitteki söylem sürmektedir. Şair bu kez, sevgilinin terinin kokusunun güzelliği ile mendilini övmektedir. Ancak sevgilinin teri de mendili de sıradan değildir: “Gül kokusu damıtılmış, nazın ucu işlenmiş / Biri sana ter, öteki mendil olmuş” Bu beyitte de **akla aykırı abartma ve yayma ve toplama** vardır. Bu ikinci söz sanatı, beyti “Gül kokusu damıtılmış, sana ter olmuş / Nazın ucu işlenmiş, sana mendil olmuş” diye okumamıza / anlamamıza olanak vermektedir. (Bu konuda değinilmeden geçilemeyecek bir yazınsal gerçek de, Avrupa gerçeküstücülüğünün, çıkış noktası ne olursa olsun, yöntem olarak **aklı dışlamasına** karşılık, Divan şiirinin **akla aykırı abartmalarında** bile **akılcı** olduğu gerçeğidir.)

3. beyitte, kasidelerin **fahriye** (şairin kendi-

sini övmesi) bölümlerine benzer bir tutum vardır: “*Ey kalem, için sihir ve büyü ile dolmuş / Hârût’un saçının kılı, senin kalemine kıl olmuş*” (Hârût ve Mârût adlarındaki iki melek, büyücülükle uğraştıkları için Tanrı katından kovulup, Bâbil’de bir kuyuya ayaklarından asılarak cezalandırılmışlar, büyü yapıp insanlara kötülük etmekle ünlenmişler. Beyitte geçen “nâl” sözcüğü mürekkebi düzenli akıtması için kamış kalemin içine konan kılın adıdır.) Her halde ilk iki beyitteki ustalık, şairin kendisinin de beğenisini kazanmış ki şair kendi kalemini övmekte ve kaleminin içindeki kılın Hârût’un kalemindeki kıl olduğunu söylemekte; yani bu beyitleri yazan kaleminin sihirli olduğunu belirtmektedir. ‘Bu beyitte Nedîm, **anıştırma** (*telmih*) sanatından yararlanmaktadır. Şiirin kompozisyonu açısından konuyla ilgili olmayan bu beytin, neden araya sokuşturulduğu sorulabilir; bu soruya, gazelde genel olarak beyitler arasında konu birliği olmadığı biçiminde yanıt verilebilir. Ancak bana sorarsanız, şair ilk iki beytin güzelliğiyle *afallattığına inandığı okuru* rahatlatmak için, derim!

4. beyitte şair, sevgiliyi övmeyi sürdürüyor: “*Bütün Frengistan(daki Hristiyanlar) şöyle bir yere birikmiş(ler) / Sonra gelmiş kaşının ucunda bir ben oluvermiş(ler)*. Bu kez konu, sevgilinin ben’idir. Bu beyit Divan şiirinin **çağrışım** yöntemine güzel bir örnektir: sevgilinin ben’i *kara*dır. Kara, İslâm’ı bilmediği için karanlık içinde yaşayan *kâfiri*, *Hristiyan’ı* çağrıştırmaktadır. Şair, bütün Hristiyanların bir araya geldiklerinde, ancak sevgilinin kaşının ucundaki kara bir

ben denli değerleri olabileceğini söyleyerek sevgilisini güzellemektedir. Bunu yaparken, **benzetmesiz mecazdan ve usa aykırı abartma-** dan yararlanmaktadır.

5. beyitte, sevgilinin Hristiyan olduğu anlaşılmaktadır: *"O Hristiyan güzeli sana 'şarap içer misin?' demiş / Aman, bu çok zor bir soru olmuş sana"* Bir önceki beyitteki çağrışım bu beyitte de sürmektedir. "Büt-i tersâ", "Hristiyan güzeli" demektir. Ancak beyit, bu tamlamayı yalnızca "güzel" diye anlamlandırarak da anlaşılabilir. Önce birinci açıklama: Şairin sevgilisi bir Hristiyan güzelidir; bu güzel ona, "Şarap içer misin?" demiş. Bu, şair için çok zor bir sorudur. Çünkü şair Müslümandır, ona şarap içmek yasaktır. İçmese dinin kuralına uymuş olacak, ama sevgiliyi üzecektir; içse, sevgilisini mutlu kılacak, ama dinin kuralına uymayarak günaha girecektir. Bu nedenle çağdaş anlatılarda çok kullanılan **ikilem durumu** ya da **trajik durum** yöntemi, bu beytin temelini oluşturmaktadır. Aynı durum, beytin ikinci açıklamasında da vardır: Sevgili, şaire "Aşkımı (şarap, Divan şiirinde aşkın mazmunudur) kabul eder misin?" diye sormuştur. Şair sevgilisinin önerisini kabul ederse, ona kavuşmuş olacaktır; ama Divan şairleri sevgiliden ayrı olmaktan ne denli yakınırlarsa yakınsınlar, ona kavuşmayı da istemezler; çünkü kavuşmanın başladığı noktada aşk ve şiir bitmektedir. Bir başka deyişle şairin şiir yazmasının ve yaşamasının nedeni, aşk ve ayrılık acısıdır. Öneriyi kabul etmezse, bu kez de onu üzmüş, kırmış olacaktır. Şairin sevgili karşısındaki bu **ikilem durumu**, Divan şiirinde

Nedîm'le karşımıza çıkar. Örneğin, Fuzûlî'de böylesi bir söylemi bulamayız. Çünkü o, aşk karşısında kararlı bir şairdir. Çağdaş sanatın ve şiirin çıkış noktalarından biri de insanın olaylar ve başkaları karşısındaki bu **ikilem durumu**dur. Nedîm bu beytinde, aslında başlıbaşına büyük bir şiir ya da anlatı konusu olabilecek bir çıkış noktası yakalamış, ama onu öylece bırakmış ve bize, beyitteki ikilemi nasıl ve ne pahasına çözdüğünü açıklamamıştır.

6. beyitte, bununla birlikte, bu ikilem sonunda şairin gönlünün yıkıldığını anlıyoruz; şair gönlüne sesleniyor: *"Sen hangi kadehten şarap içtin de böyle sarhoş oldun? Acaba kime hayransın? / Sen (sevgiliyi) kendin sevdin, (şimdi) ne oldun, ne hal olmuş sana?"* Bu beyitte şair, **soru sorma** (soru sorduğu ve yanıtını beklemediği için) ve **bilmezden gelme** (yanıtını bildiği halde bilmezden gelerek soru sorduğu için) sanatlarından yararlanmaktadır. Şair beyitte, gönlüne yıkılmasını, başına ne geldiyse, yine kendi yüzünden geldiğini söylüyor.

7. beyitte yeniden sevgilinin övgüsüne dönüyor: *"Dudakların 'bûse' sözcüğündeki 'sin' harfinin dişlerinden dolayı yara bere içinde kalmış (Arap abecesinde 'öpüş' anlamına gelen 'bûse' sözcüğü sin harfiyle yazılırdı; harfin ucundaki çıkıntılara 'diş' denirdi) / Bu durumda dudaklarını öptürmek boş bir çaba olmuş sana"* Yani, sevgilinin dudakları o denli duyarlı, o denli nâziktir ki onları öpmeye çalışmak boş bir çabadır. Şair bu beyitte, sevgilinin dudaklarının sin harfinin dişlerinden yaralandığını söyleyerek **usa aykırı abartma** yapmaktadır. Beyitte Cemal Süre-

ya'nın şiirlerindeki erotizmi ve alaysılamayı (ironi) aratmayacak bir söylem de vardır.

Şiirin bu ilk yedi beytinde Nedîm'in Divan şiirinin soyut sevgilisini anlattığı görülüyor. Ancak son beyitten anlaşıyor ki şair, hem kendisini, hem gönlünü, hem de bizi aldatmıştır.

8. beyitte şair, yukardan beri söylediklerinin gerçek olmadığını, nitelikleri sayılıp dökülen sevgilinin aslında var olmadığını, "Nedîm" in hayâl gördüğünü belirtmektedir: "*Nedîm, senin betimlediğin güzel bu kentte yok / Sen peri yüzlü bir güzelin hayâlini görmüştün.*" Çünkü Divan şiirinin geleneğine uyarak gerçeküstü imgelerle betimlediği inanılmaz sevgilinin zâten olmadığını söylerken, **geri dönme** (rücû) sanatından yararlanmaktadır.

Nedîm'in bu gazelinin, Divan şiirinin geleneksel sevgili anlayışına "neşeli bir ağıt" olduğu da söylenebilir. Fuzûlî ile Nedîm arasındaki en önemli fark, kuşkusuz ki Osmanlı toplumunun XVI. yüzyılıyla XVIII. yüzyılı ve iki şairin Kerbelâ'sıyla İstanbul'u arasındaki farktan doğmaktadır. Bu farkı bir yana bırakırsak, iki şairin aşka bakış ve aşkı *şiire getiriş söylemleri* de farklıdır: Fuzûlî, aşkın kendisidir, Nedîm'deyse Nedîm-aşk-sevgili üçlüsü her zaman kendisini duyumsatmaktadır. Her iki şair de aynı uygulamayı, aynı nazım biçimini ve aynı söz sanatlarını kullandıkları halde, farklı birer şiir söylemine ulaşmışlardır.

Bu konuyu tamamlamak için, bir de tasavvufçu bir Divan şairinin, Şeyh Gâlib'in, Tanrı aşkını ve vahdet konusunu işleyen bir gazelini gözden geçirelim:

3.4. Şeyh Gâlib'in "... düştü" redifli gazelinde "aşk" konusu söylemi

GAZEL

1. *Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü*
Dayanır mı şişedir bu reh-i seng-sâre düştü
2. *O zaman ki bezm-i canda bölüşüldü kâle-i kâm*
Bize hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre düştü
3. *Gehî zîr-i serde destî geh ayâğı koltuğunda*
Düşe kalka haste-i gam der-i lûtf-u yâre düştü
4. *Erişip behâra bülbül yenilendi sohbet-i gül*
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karâre düştü
5. *Meh-i burc-u ârızında gönül oldu hâle mâil*
Bana kendi tâlî'inden bu siyeh sitâre düştü
6. *Süzülüp ol çeşm-i âhû dedi zevk-ı vasla Yâ Hû*
Bu değildi niyyetim bu yolum intizâre düştü
7. *Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân*
Kimi terk-i nâm ü şâne kimi i'tibâre düştü

Tasavvufçu Divan şiirinin son büyük şairi olan Şeyh Gâlib'in bu gazeli de, incelediğimiz iki gazel gibi *aşktan* ve *ayrılıktan* söz ediyor, ama Tanrı aşkından ve Tanrı'dan ayrı düşmenin hüznünden: Tanrı sevgisini, Tanrı'ya olan özlemini, Tanrı yoluna girmesini dile getiriyor. Şiirin teması tasavvufun en önemli kavramlarından **vahdet-kesret karşıtlığıdır**.

1. beyitte şair, **vahdetten** (ruhun Tanrı ile özdeş olma durumu) **kesrete** (ruhun Tanrı'dan ayrı düşmesi durumu) geçmiş olduğunu söylüyor: "Yine gönül zevrakım kırılıp bir yana düştü / Sırçadan yapılmış şişedir bu, taşlık yola düşünce dayanır

mi?" (Zevrak, eskiden hacıların, hacdan dönüşte armağan olarak getirdikleri küçük zemzem şişelerine verilen addır. Bunlar "pul şişe" denilen çok ince camdan yapılır; çok çabuk kırılabilirdikleri için de üzerlerine hasır geçirilirdi). Şair gönlünü sırçadan yapılmış zemzem şişesine; kendisinin Tanrı evreninden ayrı düşmesini de, şişenin taşlık yola düşerek kırılıp *parça parça* olmasına benzetmektedir. Bu parça parçalık, tasavvuf-taki **vahdetin** (Tanrı birliğinin) tersi olan **kesreti** (çokluğu) çağrıştırmaktadır. Şişe nasıl hasırından çıkıp parça parça olursa, yâni birlikten çokluğa geçerse, şairin gönlü de Tanrısal birlik evreninden, bir çokluk evreni olan dünyaya düşerek parça parça olmuştur. Şair, "zevrak-ı derûn" tamlamasıyla **yalın benzetme** (*teşbih-i belîğ*); "reh-i sengsâr" tamlamasını "dünya" anlamında kullanarak **ödünçleme** (*istiare*) yapmaktadır.

2. beyitte de aynı düşünce işlenmektedir: "*Can toplantısında istek kumaşları bölüşüldüğü sırada / Bizim payımıza Tanrı sevgisi ve parça parça olmuş bir gönül düştü.* Can toplantısı tamlaması, yine bir din ve tasavvuf terimi olan "bezm-i elest"i anımsatmaktadır. Bu toplantıda herkese istekleri verilmiş, şairin payına Tanrı sevgisi ve parça parça bir gönül düşmüş. Burada Tanrı sevgisi **vahdetin**, gönül **kesretin** simgesidir. İnsan olarak şairin görevi, gönlündeki bu parçalanmışlığı birliğe dönüştürerek Tanrı ile bütünleşmektir. Bir başka deyişle, çokluğu yok edip birliğe ulaşmaktır. Şair bu beyitte "bezm-i can" tamlamasıyla **anıştırma** (*telmih*) yaparak, anlamı güçlendirmek için, *Kur'an*'ın *Âraf* adlı VII. sûresini anımsatmaktadır. (Bu sûrede bildirildi-

ğine göre, Tanrı insanları yarattığı zaman onlara "Ben sizin Tanrınız değil miyim?" diye sormuş, onlar da "Evet!" diye yanıtlamışlardır.) Bu beyitte ayrıca, "kâle-i kâm" tamlamasıyla yalın benzetme yapılmıştır.

Birinci ve ikinci beyitlerde tasavvufun irdelediği insan anlayışı söz konusu edilmektedir. Tıpkı şairin sırçadan yapılan zemzem şişesi gibi kırılgan gönlü, bu dünyada parça parça olmuştur. Çünkü bu dünya çokluklar dünyasıdır. Bu çokluğun aldatıcılığına kananlar Tanrısal birliğe varma görevlerini unuturlar. Oysa tasavvufa göre, insanın ruhu, Tanrısal evrenden ayrılıp dünyaya gelmiştir. Dünyadaki görevi, benliğindeki varlık öğelerini çoğaltıp gönlünü çokluktan temizlemektir. Birinci beyitte şair, dünyaya gelişte gönlünün parça parça olduğunu söylerken umarsızdır; çünkü, ikinci beyitte de belirtildiği gibi, can toplantısında onun payına Tanrı sevgisi ve parça parça gönül düşmüştür. Bu iki pay birbirinin karşıtıdır. Tanrı sevgisi birliğe gerek duyar; bu birliği parça parça gönülle elde etmek olanaksızdır. Şair bu iki karşıt payı dramatik biçimde yan yana getirerek, ancak gönlündeki parça parçalığın yok olmasıyla Tanrı'ya ulaşabileceğini vurgulamaktadır.

3. beyitte şair, bu dünyadaki derviş serüveninden söz etmektedir: "*Kimileyin eli (destisi) başının altında, kimileyin ayağı (kadehi, bardağı) koltuğunun altında / Bu gam hastası sevgilinin yüz gösterme kapısına düşse kalka gitti*" (Sevgilinin yüz gösterme kapısı, tekkenin kapısıdır). Bu beyitte "*kimileyin başının altında eli ya da testisi, kimileyin koltuğunun altında kadehi ya da ayağı*" derken,

dünya gereksinmelerinin en aza indirgenmesinden söz etmektedir. Dervişin en zorunlu gereksemesi olan suyunu taşıması için bir testisi vardır; bunu (ya da “desti” sözcüğünü “elini” anlamına alırsak, elini) gece uyurken yastık olarak da kullanmaktadır. O, sevgilinin lûtf kapısını aramak için yollara düşmüştür. Bu beyitte “desti” hem “testi” hem de “el”; “ayağ” sözcüğü de hem “kadeh” hem de “ayak” anlamına kullanıldığı için **tevriye** sanatı yapılmıştır.

4. beyitte şair, gönlünün hâlâ kararsız oluşundan söz ediyor: *“Bülbül bahara erişti ve gülle söyleşiyi yeniden koyulaştırdı / (Ayrılığa) dayanma sırası şimdi (yalnızca) kararsız gönüle düştü”* Şair bu beyitte, Divan şiirinin vazgeçilmez mazmunları olan *gül* (sevgili) ve *bülbül* (seven) mazmunlarını kullanmaktadır: Bülbülün ayrılığı bir sonraki bahara kadardır; ama şairin ayrılığının ne zaman son bulacağı bilinmez. Beyitte “gül, bülbül, bahar” sözükleri bir arada kullanılarak **oranlama** (*tenasüb*) yapılmıştır.

5. beyitte “ben” mazmunu, başka bir bağlamda yine karşımıza çıkmaktadır: *“(Sevgilinin) yanağı benlerle yıldız küme’sine dönmüş, yüzü aya benzemiş / Bana yazgımdan dolayı bu kara yıldız düştü”* (Sevgilinin yüzü yıldız kümeleriyle ve ayla, gökyüzüne benzetilmiş. Ben, tasavvuf terimi olarak **vahdetin**; insan yüzü ise kaş göz, yanak nedeniyle **kesretin** mazmunudur. Şairin payına gökyüzünün (yani dünyanın) bunca **kesreti** içinde “kara bir yıldız” düşmüştür. Şair bunlardan bir kara bene vurulmuştur; dolayısıyla tasavvufçu anlamda şair, çokluk içinden birliği, yani Tanrı sevgisini yeğlediğini belirt-

mektedir. Bu beyitte “meh-i burc-u ârız” tamlamasıyla sevgilinin bir yüzü anlatılmak istendiği için **benzetmesiz mecaz** (*mecaz-ı mürsel*), yine bu tamlamada sevgilinin yüzü gökyüzüne benzetildiği için **yalın benzetme** yapılmıştır.

6. beyitte şair, yapacağı tek şeyin kavuşma gününü beklemek olduğunu söylemektedir: “*O ceylân gözler süzülüp (Tanrıya) kavuşma zevki için Yâ Hû dedi / Umduğum beklemek değildi ama neyleyim yolum beklemeye düştü*”. “Hû” Tanrı’nın adlarından biridir ve Arapça “o” anlamına gelen “hüve” sözcüğünden türemiştir; “güzel he” adı verilen iki gözekli harfle yazılmaktadır. Şair “ceylân göz” derken harfin iki gözeğine anıştırmada bulunmaktadır. Bunu düşünürsek sevgili, “ey Tanrım!” demiştir. Dolayısıyla şair, dünyanın görünürdeki kesret özelliğinin içindeki vahdet özelliğini seçebilmiştir. Onun yolu, çokluk yolu değildir; dünyadaki varlıkların özündeki vahdeti sezince de, artık Tanrı’ya kavuşmayı beklemekten başka yapacak şeyi kalmamıştır. Tekkede sabredip çile dolduracaktır.

7. beyitte şair tasavvuf yolunu açıklamakta ve insanların haline şaşmaktadır: “*Mevlânâ’nın yolunda bu kişilikle (ya da bu durumda) Gâlib şaşkın kaldı / Kimi adını sanını bırakıp (Tanrı) yoluna girdi, kimi (dünya nimetlerinden biri olan) saygınlık görme çabasına düştü*” Bu beyitte Gâlib’in Mevlânâ yoluna; demek Mevlevî tekkesine girdiğini öğreniyoruz. Şair bir tekke öğrencisi olarak dünyaya baktığında şaşkınlık içinde kalmaktadır: kimi insanlar Tanrı’ya ulaşma yolunda dünya nimetlerini, zevklerini bırakırken, ço-

ğunluk da tutkunun tutsağı olup, çokluk öğelerine, örneğin saygınlığı elde etmeye yönelmişlerdir.

Bu gazele genel olarak baktığımızda, Şeyh Gâlib'in tasavvufçu Divan şiirinin genel tema anlayışından ayrılmamış olduğu görülüyor. Tasavvufun, insanın dünyadaki yeri ve görevi nedir sorusunun yanıtını bu şiirde bulmaktayız. Ne var ki şair bu soruyu yanıtlarken, yeni bir imge anlayışına yönelerek genel çizgiden ayrılmıştır. Bir başka deyişle, temelde tasavvufçu Divan şiirinin kalıpları içinde özgün olanı aramıştır; bu açıdan özgün olmanın yolu, imge yeniliğinden geçmektedir.

3.5. Nâbî'nin "... görmüşüz" redifli gazelinde "hikmet" söylemi

Divan şiirinin hikmetli (felsefî öğüt) şiir yazar şairlerinin en önemlilerinden Nâbî, yaşam karşısında, eski deyişle **müstagnî** (gözü tok; yaşamı yargılayan) bir tavır takınmasıyla tanınır. Aşağıdaki şiirinde şair, her şeyin gelip geçici olduğunu, yüksek orunlara erişen ve bu orunlarını kendilerinden aşağıdakileri ezmekte, onların sırtından geçinmekte, çıkar sağlamakta kullanan insanların sonunda ezdikleri kişilerin durumlarına düştüklerini anlatmaktadır:

GAZEL

1. *Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz*
Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz
2. *Çok da mağrûr olma kim meyhâne-i ikbâlde*
Biz hezâran mest-i mağrûrun humârın görmüşüz

3. *Top-ı âh-ı inkisâra pâydâr olmaz yine*
Kışver-i câhın nice sengîn hisârın görmüşüz
4. *Bir hurûşiyle eder bin hâne-i ikbâli pest*
Ehl-i derdin seyl-i eşk-i inkisârın görmüşüz
5. *Bir hadeng-i cangüdâz-ı âhtır sermâyesi*
Biz bu meydânın nice çâbü-k-süvarın görmüşüz
6. *Bir gün eyler dest-i beste pâygâh-ı câygâh*
Bî-aded mağrûr-ı sudûr i'tibârın görmüşüz
7. *Kâse-i deryûzeyeye tebdîl olur câm-ı murâd*
Biz bu bezmin Nâbîyâ çok bâde-hârın görmüşüz

1. beyitte şair her şeyin mevsimler gibi gelip geçici olduğunu söylemektedir: “Biz bu dünya bahçesinin hem sonbaharını hem de ilk baharını görmüşüz / Biz sevincin de üzüntünün de gelip geçtiğini (ya da yıkıcı etkilerini) görmüşüz” Gazelin daha ilk beytinde, Nâbî’nin klasik gazelden ayrıldığı görülüyor: şair, Divan şiirinin klasik *seven-sevilen-ayrılık-ayrılık acısı-bu ayrılıktan hoşnut olma* temalarını işlemeyerek *yaşamı yargılamaya* yönelmektedir. Bu beyitteki iletiyi verirken, “bağ, dehr, hazân, bahâr, rûzgâr” gibi anlamca birbiriyle ilgili sözcükleri bir arada kullanarak **oranlama** (*tenâsüb*); anlamca birbirlerinin karşıtı olan “hazân” ve “bahâr” ile “neşât” ve “gam” sözcükleriyle **karşıtlık** (*tezâd*); “rûzgâr” sözcüğünü hem “yel” hem de “gelip geçme” anlamlarında kullanarak **tevriye**; birinci dizede “hazân” ve “bahâr” sözcüklerini kullandıktan sonra, ikinci dizede bunların çağrıştırdığı “neşât” ve “gam” sözcüklerini kullanarak **yayma ve toplama** (*leff ü neşr*) sanatlarından yararlanmaktadır. Ayrıca bu beyti, “rûzgâr” sözcüğü-

nün iki ayrı anlamına göre anlamak olanaklıdır: şair, a) “Yel” anlamına göre, *biz sevincin de üzüntünün de etkisini görmüşüz*; b) “Gelip geçici” anlamına göre ise, *biz bu sevincin de üzüntünün de kalıcı olmadığını, gelip geçici olduğunu görmüşüz*, demektedir. (Bir beyitte bu kadar çok söz sanatı yapılmasına karşın, anlamın apaçık olduğuna dikkat çekmek gerekir; sanıldığığının tersine, ustaca kullanıldığı zaman, söz sanatları anlamı **kapalılaştırmamakta**, tersine **daha etkili ve daha güzel** kılmaktadır.)

2. beyitte şair mevsimle ilgili mazmunları bırakıp “yüksek orun”u imleyen *meyhâne* mazmununu kullanmaktadır: “*Yüce orunun meyhanesinde çok övüngeç olma / Biz övüngeçlikle sarhoş olmuş binlerce kişinin (orunlarını yitirdikten sonra) başlarının ağrıdığını görmüşüz.*” Bu beyitte “ikbâl, mağrûr” ve “meyhâne, humâr, mest” sözcükleri ile **oranlama**; “meyhâne-i ikbâl” tamlamasıyla da **ödünçleme** yapılmaktadır. Beytin ana düşüncesi olan “gurur sarhoşluğu” dilimizde deyim olarak kullanılır.

3. beyitte, yüce orunun hiç bir güvencesi olmadığı vurgulanmaktadır: “*Biz yüce orun ülkesinin (dünyanın) nice taştan yapılmış kalelerinin halkın düşlem kırıklığından doğan âhın topuna dayanamayarak yerle bir olduğunu görmüşüz.*” Şair, yüce orunu *kale*, halkın tepkisini *âhın topu* mecazlarıyla vermektedir. Bunu iletirken de “top-u âh-ı inkisâr” tamlamasında **kapalı benzetmeden** (*teşbih-i beliğ*) yararlanmaktadır: Halkın düşlem kırıklığı topa benzetilmiş; ama **benzetme edatı ve benzetme yönü** belirtilmemiştir.

4. beyitte, aynı tema sürmektedir: “*Biz düş-*

lem kırıklığından doğan göz yaşı selinin bir coşmasıyla, dertlilerin, bin yüce orun evini yıktığını görmüşüz.” Şair beyitte **abartma** ve **oranlama** sanatlarından yararlanmaktadır.

5. beyitte, 4. beyitteki tema, bu kez savaş konulu mazmunlarla sürmektedir: “Biz bu alanda (dünyada) âhın can alıcı okundan kurtulamayan nice yürük atlılar (yüce orun sahipleri) görmüşüz.” Beyitte, “hadeng, cangüdâz, meydân, çâbüksüvâr” gibi savaşla ilgili sözcükler bir arada kullanıldığı için **oranlama** sanatı yapılmıştır.

6. beyitte, sadrazamların bile günü gelince mevkilerini yitirecekleri belirtiliyor: “Günün birinde, nice yüksek mevki sahibinin, sayısız gururlu sadrazamların bile ellerini öne bağladıklarını (mevkilerinden düştüklerini) görmüşüz.” Bu beyitte “y” ve “r” sesleriyle **alliterasyon** yapılmıştır.

7. beyitte, en varsıl insanların bile bir gün dilenci durumuna düşebileceği söylenmektedir: “İsteğin kadehi dilencin kâsesine dönüşür / Biz bu içki sofrasının (dünyanın), ey Nâbî, nice içki içeni (yüce orun sahibini) görmüşüz.” Bu beyitte, “câm, bezm, bâdehâr” gibi içkiyle ilgili sözcükler bir arada kullanıldığı için **oranlama** yapılmıştır.

Şair bu şiirinde, görmüş geçirmiş birinin ağzından okura, tüzeden ayrılmamayı öğütlemektedir. Her beytin sonunda yinelenen “görmüşüz” redifi çoğulu değil, “deneyim”i, “görmüş geçirmiş olma” durumunu anlatmaktadır. Böylece okura iletilmek istenen dünya görüşü, güçlü biçimde vurgulanmıştır. Gazelde, gazel türüne özgü **duyarlık** yoktur. Çünkü şair bu

gazelinde duygu değil **düşünce** iletmeyi amaçlamaktadır. Gazelde beyitler arasında **tema birliği** vardır ama **konu birliği** yoktur; her beyit farklı **mazmun** guruplarıyla yazılmıştır.

4. Sonuç

Uygulamaları ve temaları **aynı** olmasına karşın, bu dört şiirin **aynı olmadığı** açıkça görülmektedir. **Şair** olmanın en önemli özelliği, sınırlı konu ve temayı, **özgün** ve **estetik** bir dille sözcüklere dökmek ise, Divan şiirinin de en az günümüz şiiri denli önemli sayılması gerekir. Bir **dönemin** şiirini, "Divan şairleri önceleri İran şiirini taklit etmişler, klasik dönemde de birbirinin benzeri şiirler yazmışlardır," diye bir kalemde silmek mümkün değildir. Bu dönemde şiir yazarlar arasında taklitçiler de, yeteneksizler de vardır elbet. Üstelik Divan **şairleri** bunlara özel bir ad yakıştırmış, **müteşâir** (*şair taslağı*) demişlerdir. Dahası, adları günümüze gelmiş müteşairlerin sayısı, gerçek şairlerden kat kat fazladır; ama onlara hiç kimse **şair** dememektedir. Cumhuriyet döneminde Millî Edebiyat anlayışının, **Toplumcular**'ın, **Garip**'in, **İkinci Yeni**'nin ve **tek tek şairlerin** izleyicileri arasında da **şairden çok müteşâirin** bulunduğunu söylemek her halde haksızlık değildir.

Divan şiirinin **insan sıcaklığından uzak olduğu**, **söz oyunları**yla **oyalandığı** doğru mudur? Bu, **insan sıcaklığından**, **estetikten** ne anlaşıldığına bağlıdır. Biçimsel özellikler bir yana, **insan sıcaklığı**, başta Fuzûlî olmak üzere pek çok Divan şairinde, dönemin şiir kuralları için-

de, elbet de vardır. Bunu görebilmek için, dil ve anlatımla o dönemin kültür alt yapısını bilmekten doğan sorunların çözümlenerek Fuzûlî, Bâkî, Nâilî-i Kadîm, Nef'î, Nâbî, Şeyh Gâlib, Nedîm gibi şairlerin şiirlerinin, ama Divanlarını düzenlerken "harfleri tamamlamak için" yazdıklarının değil, belki de yazdıklarının çok küçük bir bölümünü oluşturan **şiirlerin** okunup değerlendirilmesi gerekir.

Bütün Divan şairleri aynı uygulayımı kullanıyorlarsa, şiirlerin hepsinin birbirine benzemesi dokuncası ortaya çıkmamış mıdır? Divan şiirine **uzaktan bakanlar** için evet; çünkü Divan şiiri imgeleri ve mazmunlarıyla bir **ayrıntı şiiri**dir. Divan şairinin edâsını bu ayrıntıya dayanan söylem belirler. Ormana bakarken ağaçları görmeme durumu, Divan şiiri için de geçerlidir. Dolayısıyla bir gazeli okurken, aslında temanın **göstergelerinin** doğru okunması gerekir. Çünkü bu göstergelerin, temanın iletilişinde yaşamsal önemi vardır. Her alanda olduğu gibi uygulayım, bir sonuca giderken izlenen yoldur; Divan şiirinde yeni uygulamılara "cevaz" olmadığına göre, bütün şairler aynı uygulayımı kullanmak zorundadırlar. Değişen, her şairin amacı olan **bıkr-i mazmundur** (mazmunların özgün ve kullanılmamış olması). Ancak bu yeterli değildir; şiir okurunun da bu mazmunları zihninde bireştirmesi, bütünlemesi ve aslında her şiirde bulunması gereken **kunt yapıyı** görebilmesi gerekir. (Nâmık Kemal'in Divan şiirini "parça bohçası" diye nitelemesinin yazınsal nedeni, aslında bunu başaramaması, yani göstergeleri görememesi, bunları zihninde

bireştirememesi ve kafasında Divan şairinin amaçladığı şiirin kunt yapısını **yeniden** kuramaması ya da, yeni şiirin bu uygulamıyla kurulamayacağına inanmış olmasıdır. Onun Divan şiirine itirazlarının temelinde, Divan şiiri söyleminin ve uygulayınının “yeni toplum”un ve “yeni söylem”in gereksinimlerine uygun olmadığı görüşünün bulunduğunu daha önce söylemiştik.)

Divan şiirini yargılarken **hafifletici** nedenleri göz önünde bulundurmak gerekir.

KAYNAKÇA

CEVDET Kudret

1980 *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*. I. cilt. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

İNCE, Özdemir

1993 *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: Can Yayınları.

KAPLAN, Mehmet-ENGİNÜN, İnci-EMİL, Birol

1978 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, II. cilt. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

NAMİK Kemal

1989 “*Mukaddeme-i Celâl*”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Hazırlayan: Kâzım Yetiş. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ÖNERTOY, Olcay

1980 *Edebiyatımızda Eleştiri / Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*. Ankara: AÜ DTCF Yayınları.

ÖNERTOY, Olcay-PARLATIR, İsmail

1977 *Tanzimat Sonrası Osmanlıca Metinler* (eski yazıyla). Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.

TANPINAR, Ahmet Hamdi,

1967 *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

1977 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazırlayan: Zeynep Ker-
man. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ÜZGÖR, Tahir

1990 *Türkçe Divân Dîbâceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Ya-
yınları.

(*Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler* derl: Mehmet Rifat,
[Ortak kitap], İstanbul, 1996, s. 105-136;
Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler, derl:
Mehmet Kalpaklı, YKY yay., İstanbul, 1999,
s. 335-348.)

DİVAN ŞİİRİNDE GÜZELDUYU

Divan şiirindeki güzelduyunun temelinde, Arap şiirinin güzelduyu anlayışı vardır; ancak Türk şairleri bu güzellik anlayışını, şiir geleneğini Arap şiiri üzerine kurmuş olan Fars (İran) şiirinden almıştır. Bu nedenle de Anadolu'daki Türk şiiri başlangıçta Fars şiirinin etkisi altındadır ve Fars şiirini yansılamaktadır. Nâmık Kemal, 1866'da *Tasvîr-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan "*Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Mü-lâhazâtı Şâmildir*" başlıklı makalesinde, divan şiirini şöyle değerlendirir (yalınlaştırılmıştır):

"Kitap biçiminde hangi yazın yapıtımız vardır ki söz sanatlarından soyutlandığı halde, yine de hoşla giderek beğenilsin? (...) Yazın dilini halk anlayamaz ki etkisinden yararlanabilsin. (...) Yazınımızda anlam, sanat uğruna fedâ olunageldiğinden, düşlemgücünün genişliği o derece aşırıya varmıştır ki, kimi kez düşlemdeki bu genişlikle bile yetinilmez. Öz görevi, gerçeği göstermek olan böyle yapıtların okura zarardan başka ne etkisi olur?"¹

Nâmık Kemal, "*Mukaddeme-i Celâl*" (*Celâled-din Harzemşâh* oyununun önsözü) başlıklı yazısında da şunları söylüyor (yalınlaştırılmıştır):

1 *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi yay. 1978, c. 2, s. 186.

“İşte, okumak bilenlerin çoğu, yazın denilen yapıtlarımızı dinlerken başka bir dilde yazılmış bir dua sanarak ‘âmin okuduklarından’... (...) Çoğu şairlerimizin beyit ve dizeleri arasındaki anlam çeşitliliği, parça bohçalarındaki renk çeşitliliğinden çoktur. Divanlarımızın biri okunurken insan, içerdği imgeleri imgeleminde canlandırırsa, çevresini mâden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal’in tepesine basmış, hançerini Mirrih’in göğsüne saplamış övülenler; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça gökleri sarsar, ağladıkça dünyayı kan tufanlarına boğan âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı sevgililerle dolu göreceğinden, kendisini devler, gulyabaniler evreninde sanır.”¹

Nâmık Kemal’in bir az da saf yürekli sayabileceğimiz bu eleştirilerindeki, yeni toplum, yeni dil ve şiir özleminin getirdiği haksız yanları bir yana bıraksak bile, divan şiirinin çok önemli bir özelliğine değinilmektedir: Divan şiiri, güzelduyuyu dize ve beyit biriminde arayan bir şiirdir. Beyitler arasında anlam bütünlüğünün olmaması, şiir bütünlüğünün doğmamasına yol açmıştır. Bunun önemi, şairin şiir mîmârîsini yaratmasını önlemesi bakımından büyüktür. Bir başka deyişle, divan şiirini, hücreleri oluşamayan bir organizmaya benzetebiliriz. Güzelliği beyit ve dize biriminde aramak demek, şiirin bütününde düşünceyi izlememek demektir. Bu tutum, zaten divan şiirinin sevi, ayrılık, gibi bü-

1 agy. s. 343.

yük çoğunlukla işlediği konu darlığı ile de tutarlıdır. Öyle ki, aynı konuyu şiir boyunca izleyen şiirlere, bu nedenle özel bir ad vermek gerektiği duyulmuştur. (*Yekâhenk*: tek uyumlu). Aşağıda, Fuzûlî'nin bir gazelinden alınan ilk üç beyti bu açıdan inceleyelim:

Benim tek hiç kim zâr ü perîşân olmasın yâ rab
Esîr-i derd-i aşk u dâğ-ı hicrân olmasın yâ rab

Demûdem cevrlerdir çektiğim bî-rahm-ı bütlerden
Bu kâfirler esîri bir müselmân olmasın yâ rab

Gürüp endîşe-i katlimde ol mânî budur derdim
Ki ol endîşeden ol meh peşîmân olmasın yâ rab

Beyitlerde, şair, sevgilisinin kendisine yüz vermedikten başka üzdüğünden de yakınmakta, ama yine de sevgiliye toz kondurmamaktadır. İlk beytin anlamı, "Hiç kimse benim gibi ağlamaklı ve perîşân olmasın / Sevi derdinin ve ayrılık acısının tutsağı olmasın"dır. Bu beytin ana düşüncesi, "Tanrı benimkine benzer sevi derdini kimseye vermesin"dir. İkinci beyitte imge düzeni değişmekte, beytin düşünce temeli, Hristiyan-Müslüman karşıtlığına dayandırılmaktadır. Burada söz sanatları yardımıyla sevgili, üzü veren Hristiyanlara; seven (şair) Müslümana benzetilmekte ve yine özdeş ana düşünce, "sevilen sevene acı çektirmesin" düşüncesi işlenmektedir. Üçüncü beyitte, şair yenisinden konuyu değiştirmekte; sevgilinin kendisini öldürmek istediğini düşünmekte, korkusunun ölümden değil, sevgilinin sonradan pişman olarak üzülmeyeceği olasılığından doğduğunu söylemektedir. Bu beyitte temel düşünce, "sevgili

kendisine acı çektirmesin" dir. Özetle şair, her beyitte farklı konu, farklı imge düzeni içinde özdeş ana konuyu işlemiştir. Bu beyitlerden ikincisi çıkarılıp, ilk ve üçüncü beyit arka arkaya okunsa, gazelin güzelduyusunda hiç bir azalma ya da değişme olmayacaktır. Her beyitte özdeş düşüncenin işlenmesi, divan şairinin beyit birimiyle sınırlanmış olması, şiirin sözcük oyununa, bir hüner ve zekâ gösterisi niteliğine dönüşmesine yol açmıştır. Bu nedenle, Osmanlı yaşamının gerçekleri şiire yansımamış, bu gerçeklerin şairin zihninde ve imgeleminde bıraktığı izlenimler, çeşitli çağrışımlar ve söz sanatlarıyla, birer soyut oya (motif) olmaktan öte bir işlev görmemiştir. Bir başka deyişle, resim geleneği olmayan Osmanlı toplumunun gerçek görüngüsü (panoraması) nasıl minyatürlere yansımamışsa, Osmanlı insanının yaşayan duyguları, kaygıları, düşünceleri de şiire yansımamıştır.

Divan şiirinin söylemini; süslü, dolaylı, güzelduyuyu gündelik dilde aramayan bir anlatım oluşturur. Bu nedenle çoğu kez anlatımı kapayan söz sanatları, divan şiirinin temel malzemesi olmuştur. Fuzûlî'nin yukardaki beyitlerinden ikincisini bir kez daha okuyun; İlk bakışta Fuzûlî, acımasız putlardan acı çektiğini, Müslüman'ın kafirlerin tutsağı olmamasını Tanrı'dan dilediğini düşünüyoruz. Beyti anlamak içinse, sözcükleri divan kültürünün geliştirdiği söylem içinde yerli yerine oturtmamız gerekmektedir. "Büt" (put) Hristiyanların kutsal simgesidir. Divan şiirinde mecaz olarak "tapılacak denli güzel sevgili" anlamına gelir. İlk dizede, "büt" sözcüğünden dolayı sevgilinin Hristiyan

güzeli olma olasılığı da vardır. İşte bu sözcüğün getirdiği çağrışımlar beytin imgelerini oluşturmaktadır: acımasız **büt**, **kâfir**'i; kâfirse **Müslüman**'ı ve "kâfirlerin Müslümanlara yaptığı eziyetleri" çağrıştırmaktadır; **kâfir** sözcüğü "Tanrı'ya inanmayan" anlamına gelir ama, "kara" anlamı da vardır ve bundan dolayı sevgilinin (divan şiirinde pek makbul sayılan) kara saçlarını da çağrıştırmaktadır. Bu durumda **kâfir** sözcüğünün **ödünçleme** (istiâre) yoluyla "sevgili" yerine kullanıldığı sonucuna varılır. Kısacası şair, şiirinde, sözde "Tanrı'ya kâfirlerin Müslümanlara eziyet etmemesi, üzüntü vermemesi için" yalvarmaktadır, ama asıl söylemek istediği, "sevgililerin sevenlerine üzüntü vermemesi"dir. Bu söyleyiş biçimi, şaire, "Müselmân-kâfir" sözcükleriyle **karşıtlık** (tezat); yine bu sözcükleri "seven-sevilen" yerine kullanarak **ödünçleme** (istiâre); "büt-kâfir-Müselmân" sözcüklerini bir arada kullanarak **oranlama** (tenâsüb) söz sanatlarını kullanma olanağı vermektedir. Görüldüğü gibi divan şairi, Tanpınar'ın deyişiyle "son derece kelimeci"dir. Ulaştığı dil ve şiir güzelduyusu, "kendisine özgü"dür. Bütün dili ve şiiri kucaklaması söz konusu değildir. Divan şiirinde, şiirin bütününe yayılan bir dil ve anlatım mîmârîsinden söz edilemez, ama sağlam bir beyit ve dize mimârisi bulunduğu da söz götürmez. Nurullah Ataç, aruz ölçüsünü tartışan bir yazısında, Fuzûlî'nin

Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım

dizesindeki sözcüklerin yerlerini, ölçü de bozulmayacak biçimde,

olarak değiştirdiği zaman, şiirin ortadan yittiği belirtir.¹ Bunun nedeni, dizedeki bu altı sözcüğün sağlam, şiirsel bir mîmârî içinde yerleştirilmiş olmasıdır.

Divan şairi, kendisinden önce oluşmuş dünya görüşünün, şiir biçiminin, söz sanatlarının vb. dışına çıkamaz. Şiirin, konu da içinde olmak üzere verili malzemesini, "daha özgün", "daha güzel", "daha sanatlı" olarak bireştirmek zorundadır. Bundan dolayı sürekli olarak "yeni mazmunlar" (bikr-i mazmun) bulmak ve özgün olmak amacındadır. Divan şairinin bu zorunluk içindeki çabası, şiirde biçimselliğe yönelmenin en büyük etmeni olmuştur. "Eski şiirimiz bir estetiğin emrinde olan bir üslûptu. Her üslûp gibi onun da sıkı kâideleri, kolaylıkları ve güçlükleri, tehlike ve emniyetleri, uzak ve yakın hedefleri vardı ve yine her üslûpta olduğu gibi arkasında dayandığı bir hayat anlayışı ve bir zevk vardı. Cemiyetimiz bu hayat telâkkisinin ve bu zevkin yavaş yavaş parçalanışını, inhilâlini, ondan evvel de oldukça uzun süren tereddîsini gördü. (...) İşte eski şiir hakkında hüküm vermek lâzım geldiği zaman asıl düşünülmesi lâzım gelen bu atıklarımız değil, değişen zevk ve anlayışa, dildeki bütün bir tasfiye ve tekâmüle rağmen, bize hâlâ kendilerini bir mü-kemmeliyet örneği gibi kabul ettiren mısra ve beyitlerdir."²

Divan şiirinin güzelduyuyu elde etme araç-

1 Mehmet Salihoğlu, *Ataçla Gelen*, ?, 1968, s. 212.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Der-gâh yay., 2. basım, s. 177.

larından biri de ses öğesidir. “Eski şairlerin en büyük tarafları, bilerek veya bilmeyerek kendilerini sese emanet etmeleridir; bütün o oyunlar, mazmunlar hepsi sesi yüklenen, taşıyan vasıtalarlardır. Bu cinsten bir sanat anlayışında hâkim olan esas söylenilen şey değil, söyleyiş tarzıdır. Onun içindir ki eski şairler şiir yazmazlar, söylerlerdi.”¹

(*Agora*, sayı 2, 2000)

1 agy. s. 180.

DİVAN ŞİİRİNDE SEVİ VE KADIN

Divan yazınında kadın konusunu irdelemekten önce, iki noktayı belirlemek gerekir:

1. Her yazınsal yapıt, toplumun gerçek bir aynasıdır; dolayısıyla toplumun yaşama biçiminden dünya görüşüne dek bir çok özelliği, bu aynadan yansır. Yazın yapıtının gerçekçi ya da düşlemsel olması, bu gerçeği değiştirmez; çünkü, hangi nitelikte olursa olsun, yazın yapıtı, insan zihninin ve düşlemgücünün bir ürünüdür. Bu yapıt, konusunu henüz gerçekleşmemiş gelecekteki yaşamdan da (iyi bilimkurgu yapıtları da, kim ne derse desin, yazın ürünüdür); olup bitmiş ve bir daha özdeş biçimde gerçekleşmeyecek olan tarihten de alabilir. Konuları ne olursa olsun, yazınsal yapıtların yaratıcıları, toplumun belli bir gelişim evresinin oluşturduğu kişiliklerdir ve yapıtlarında, her şeyden önce, dolaysız olarak, *ele aldıkları konuları*; dolaylı olarak da *içinde yaşadıkları toplumun değer yargılarının belirlediği kişilikler olarak kendilerini anlatırlar*.

2. Genel olarak Osmanlı yaşam biçimi, "ev" biriminin çevresinde oluşmuştur; en küçük bir köyden saraya dek, yaşama biçimi ve dünya görüşü çok büyük farklılıklar göstermez. Bunun nedeni, toplumun genel özyapısını oluşturan etmenin, her toplumda olduğu gibi Osman-

lı toplumunda da, ister padişah ister kul, hangi sınıftan ya da katmandan olursa olsun, insanların genelde yaşama biçimi ve dünya görüşlerinin farklılıklarını ikinci plana atan kesişme noktalarının önem kazanmış olmasıdır. Bu açıdan bakılırsa, ortaya çıkan toplumsal özyapının, hem toplumsal bütünün bireşimine katılan bireylerin kimliklerini de belirlediği, hem de bu bireylerin yarattığı düşünce ve sanat ürünlerinden etkilenererek kendisinin de değişime uğradığı düşünülebilir: Osmanlı yaşam biçiminde padişah da, uyrukları da “kul”durlar. “Her şeyin sahibi” Tanrı’dır; yönetim olarak padişah, “zıllullah”tır (Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi); ülkeyi, Tanrı adına yönetir. Bu kulluk olgusu, dağdaki çobana dek bir “kulluklar silsilesi”ni oluşturur. Kulluk, kaçınılmaz olarak, yazgıcılığı da birlikte getirir. Bir başka deyişle, dinsel kuralların Osmanlı toplumunda bireyi oluşturacak koşulları ortaya çıkaracak biçimde yorumlanması, dolayısıyla *kökten değişim* söz konusu olmadığı için, oluşan “ümmet” toplumunun “millet”e dönüşmesi, Cumhuriyet devrimlerine dek gecikmiştir. Uluslaşma aşamasına ulaşamamış toplumlarda birey, dolayısıyla da erkek ve kadın kimlikleri oluşamaz. Divan şiiri, işte bu ümmet toplumunun ürünüdür.

O zaman, yukardaki saptamalarımıza dayanarak, Osmanlı toplumsal yaşamını kendi içine kapalı bir ilişkiler örüntüsünün oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu yapı içinde *kadının yeri*, “erkek egemen dinsel söylemin belirlediği sınırlar çerçevesindedir. *Erden* (evlenmemiş) *kadın gizlidir, dokunulmazdır, sözü edilmezdir; evlendiği za-*

mansa iş işten geçer; o zaman artık o anadır, erkeğin "kulu"dur ve başkaları için "çekiciliğini" yitirmiştir. Toplumsal yaşamda olmayan kadın, (elbet de istisnalar dışında,) şiirde de gerçek anlamda yerini bulamamıştır. Bu yüzden de, divan şiirinde asıl konu olan sevi (aşk) ya aşkınlaşıp gerçeklikten koparak zihinsel alana ya da sayıları az da olsa kimi şairlerin kimi şiirlerinde, İsmet Zeki Eyuboğlu'nun ilginç ve aydınlatıcı kitabındaki (*Divan Şiirinde Sapık Sevgi*, Okat yay., İstanbul, 1968) adla söylersek "sapık sevgi"ye yönlenecektir.

Aşkınlaşmış sevide kadın, zihinsel bir varlıktır; dahası bu tür şiirlerde sevinin nesnesinin kadın mı erkek mi olduğu da belli değildir; bir başka deyişle, sevinin nesnesi, melekler gibi cinselliksizdir. Bu nedenle, bu tür şiirlerde şair daha çok sevgiliyi bahane ederek "sevi"yi, "ayrılık"ı, "ayrılığın verdiği acı"yı; dolaylı olarak da "kavuşamamanın kendisine verdiği hazzı" anlatır; çünkü, şair olarak var oluşu, sevi acısı duymakla olanaklıdır.

Bu anlatım yöntemiyle, din dışı şiirde gerçek anlamda bir seviyi anlatmanın olanaksız olduğunu söylemeye gerek yoktur; şairin yolu, daha başından beri tıkalıdır. Divan şiirinde açık seçik kişiliği olan kadının (sevgili), bu nedenle söz konusu edilmediği söylenebilir; bütün şairlerin aynı mazmunları kullanması dolayısıyla, bu şiirde işlenen bütün sevgililer, az çok birbirinin benzeri; bir başka deyişle; kendilerine özgü özellikleri olmayan "tek tip" ve "anonim" sevgililerdir. "Bütün" olarak değil, boyu ayrı, kaşı ayrı, gözü ayrı vb. mazmunlar-

la betimlenmesinden dolayı da, sevgili, okurun kafasında "kimliği olan" bir "kadın" olarak belirmez. İstisnalar dışında, çoğunlukla bu tür şiirlerde, kadın ya da erkek ne olursa olsun, sevgili, aslında *seviyi anlatmak için bahanedir*, asıl anlatılmak istenen, *sevidir*:

Aşk bir âhen kafes biz tûti-i gûyâsıyız

Derd bir gülzârdur biz biilbül-i şeydâsıyız

Zâtî

(Sevi bir demir kafestir, biz bu kafesin konuşan papağanıyız / Dert bir gül bahçesidir, biz o bahçenin seviden çığına dönmüş bülbülüüz)

Böyle, mazmunlarla anlatılan "kadın"ın betimi, kolayca "efemine" bir erkeğin betimi olarak da algılanabilir; elbet de, çağdaş sevi şiirlerini okumuş olan günümüz okurunun aklına, bu sevgilinin erkek de olabileceği pek gelmez. (Dahası, divan şiirinin son zamanlarında ortaya çıkan ve şiirleri günümüze dek gelen kadın divan şairlerin bile bu tür bir sevi söylemini yineleyerek, kadın duyarlılığını değil, divan şiirinin şaire dayattığı "erkek duyarlılığı"nı yansıttıkları bile söylenebilir.) Bu yazış biçimine kimi örnekler:

Âhî'den:

Ol elif kâmete biz serv-i dilârâ demeziiz

Serv-kaddir ol elif-kad biz ana lâ demeziiz

(O elife benzeyen boylu sevgiliye gönül alan servi boylu demeyiz / O, elife benzeyen servi boylu sevgilidir ki, biz ona hayır demeyiz)

Hayâlî'den:

*Bu cemâlün şem'ine pervâne gelmişlerdenüz
Yanalum ey şem'-i rûşen yana gelmişlerdenüz*

(Biz bu güzelliğin mumuna pervâne olmuşlardanız / Ey aydınlık muma benzeyen sevgili, biz eskiden beri yanagelmişlerdeniz)

Bâkî'den:

*Etdi şikâr gönlümi bir şûh-i şehlevend
Müjgânı tîr ü kaşı keman turrası kemend*

(Kirpikleri ok, kaşı yay, saçı kement gibi olan boylu boslu sevgili gönlümü kendisine av etti.)

Nef'î'den:

*Tenhâ düşürmeyince dimem yâre derdümü
Ser-beste 'arz-ı hâl-i dil-i râzdur gönlüm*

(Sevgiliyi bir yerde yalnız görmedikçe derdimi söyleyemem / Çünkü benim sözüm gönlümdeki gizleri anlatır)

Fehîm-i Kadîm'den:

*Havfımızdan çeşm-i dilber gamzeyi eyler tebâh
Kûçe-i aşk içre bî-pervâ yürür mestâne yüz*

(Sevgilinin gözü, bizim korktuğumuzu görünce yan bakışını gizler / Aşk sokaklarında korkusuzca yürüyen sarhoşlarız)

Nâbî'den:

*Vasldan maksûdumuz memnûn-ı cânân olmadur
Yoksa vasla âlem-i endîşede minnet mi var*

(Bizim, kavuşmak derken maksadımız sevgiliden memnun olmaktır / Yoksa kavuşmak için şu kaygılar dünyasında kimseye minnet etmeyiz)

Kâmî'den:

*Müşteriyle kesretün gördükte sâkî şevkile
Ayâğı yer basmadı devreyledi meyhâneyi*

(Sâkî, müşteri kalabalığını görünce, coşkuyla / sanki ayağı yere basmayarak bütün meyhaneyi do-landı durdu // Ya da, ayağı yani kadehi bir an bile yere bırakmayarak bütün meyhanedekilerle içti)

Yukarıdaki örneklerde geçen *dilârâ* (gönül alan, gönlü tutan), *cemâl* (güzellik, güzel yüz), *şîh-i şehlevend* (uzun boylu şuh sevgili), *yâr* (sevgili), *dilber* (gönlü alan, gönlü elinde tutan), *cânân* (sevgili), *sâkî* (şarap sunan) sözcüklerinin tümü "sevgili"nin mazmunudur ve hiç biri kişiselik taşımamaktadır; "anonim" niteliktedir.

Divan şiirinde kadın (ya da erkek) sevgilinin somut ve zihinsel oluşuna karşılık; kimi şairlerin açık olarak erkek sevgiliden söz ettikleri şiirlerde, alabildiğine somut ve gerçekçidirler ve

*Şâiriz şeyn verir şânımıza
Giremez fâhişe dîvânımıza*

(şeyn: leke, kusur)

(?)

ya da

Zenne meyleyleyemem kalıt-ı ricâl olsa bile

(Erkek kıtlığı olsa bile kadına eğilim duyamam)

Hıfzî

diyerek bu yazınsal (ya da gerçek) eğilimi açığa da vurmuşlardır. Öyle ki, çoğu şair bu erkek sevgililerin adlarını şiirlerinde redif olarak kul-

lanıp şiirin başından sonuna dek yinelemekten kaçınmazlar. (İsmet Zeki Eyuboğlu'nun, künyesi yukarıda verilen kitabından yararlanarak erkek sevgiliye şiir yazan bir kaç şairle sevgililerinin adlarını verelim: Necâtî'nin Şeyhî'si ve Memî'si; Ahmed Paşa'nın Ali'si, İshak'ı ve Kâsım'ı; Zâtî'nin Rüstem'i ve Yûsuf'u; Taşlıcalı Yahyâ'nın Memî'si ve Bayram'ı vb.)

Bu şiirlerde en çok yakınılan nokta, sevgilinin başkalarına yüz vermesi nedeniyle duyulan *kıskançlık* ve yüzünde *sakal çıkmaya başlamasıdır*; tıpkı kadının evlenince sevi nesnesi olmaktan çıkması gibi, erkek sevgili de sakalları çıkmaya başlayınca sevi nesnesi olmaktan, dolayısıyla kendisine şiir yazılacak bir sevgili olmaktan çıkar.

*Ölürin sensüz olıcak sınıdım kendüzümi
Gel firâk eyleme kıyma bana cânım Şeyhî*

(Sensiz olunca ölürüm, sınıdım kendimi / Gel ayrılığı bırak, kıyma bana cânım Şeyhî)

Necâtî

*Hatt-ı sebz olmuş bedîd ol gerden-i kâfûrdan
Ey aceb çıkmış zümürrüd mâden-i billûrdan*

(O kâfura benzeyen gerdandan (sonradan sakala dönüşecek) tüyler görünür olmuş / Şaşılacak şey, billûr madeninden zümrüt çıkmış)

Nedîm

Genellikle şehrengizlerde, hammâmiyyelerde ve daha az olarak da gazellerde işlenen erkek sevgili imgesinin kaynakları henüz tam anlamıyla açıklanmış değildir; çünkü açık saçık yazılmış şiirlerin divan dışında bırakılmasına

karşılık, bu türden bir ilişkinin anlatıldığı şiirler de divanlara alınıyordu ve öteki şiirlerden farklı görülmüyordu. Eski Yunan'dan, Roma'dan ve Bizans'tan (belki de daha öncesinden) beri doğu yazınlarında (bu arada divan şiirinin kaynak olarak aldığı Fars ve Arap şiirlerinde) görülen, bu arada divan şiirini de etkileyen bu durumdan dolayı, elbet de divan şairlerinin tümünün eşcinsel olduğunu söylemek çok tehlikeli ve yanlış bir değerlendirme olur; tıpkı, ya sevinin mazmunu olarak ya da doğrudan doğruya şaraptan söz etmelerinden dolayı şairlerin tümünün de "ayyaş" olduklarını varsayamayacağımız gibi...

(*Agora*, sayı 3, 2000)

GÂLİB DEDE

XVIII. yüzyıl şiiri, Divan yazınıni iki önemli şairle kapatır: Dindışı şiirde Nedîm (1680/1681-1730) ve tasavvuf şiirinde Şeyh Gâlib (1757/1758-1799). Nedîm'in ünlü "*Haddeden geçmiş nezâket yâl ii bâl olmuş sana*" dizesiyle başlayan "*sana*" redifli gazeli; ironisiyle, güzelduyusuyla, sesiyle dindışı Divan şiirine son noktayı koyan bir başyapıttır.¹ Bu başyapıtta Nedîm, klasik dönem şairlerinin bir kaç yüzyıl boyunca bıkip usanmaksızın o denli sevgiyle ve tutkuyla betimlediği, sevdiği sevgili tipinin aslında var olmadığını, onun şairlerin bir kuruntusu olduğunu, sözünü ettiğim gazelin son ikiliği olan "*Yok bu şehir içre senin vâsfettiğin dilber Nedîm / Bir perîsûret görünmüş bir hayâl olmuş sana*" dizeleriyle dile getirir. Nedîm şiirinde nasıl kanlı canlı, gerçek sevgili varsa, Gâlib Dede'nin şiirinde de gerçek anlamda, içten ve sevginin var ettiği bir Tanrı işlenir.

Tasavvufçu divan şiirinde, Tanrı'nın, dindışı şiirde sevgili için kullanılan mazmunlarla, söylemle, bakış açısıyla betimlenmesinin nedeni, kuşkusuz ki, bu iki şiir kanalının da aynı ana damardan beslenmesi, aynı dünya görüşünün ürünü olması dolayısıyladır. Bu yüzyılın çoğu

1 Bu gazelin yorumu için kitabın 226-232 sayfalarına bk.

“müteşâir” (şair taslağı) olan öteki şairlerinden hemen tümünün “eski sevgili”yi betimlemeyi sürdürdükleri görülür; ama gerçek anlamda “şair” olan bu iki şairinse, dönemin önüne geçen söyleyişleriyle seçkinleştikleri de hemen fark edilmektedir. Gerçek sanatçı, gerçek şair, “çağında için için yeşermeye başlayan ama henüz *mîrî mal* olmamış” olan neyse, onu dile getirir; Nedîm’in de, Gâlib Dede’nin de şiirlerinde, işte bu “mîrî mal” olmamış söylemle ve konu anlayışıyla karşılaşırız.

Dönemin ikinci özgün şairi olan mevlevî şeyhi Galib Dede’nin, tam adıyla Şeyh Mehmed Es’ad Gâlib Dede Efendi’nin şiirindeki tasavvuf’un kökeni Mevlânâ’ya dayanır; ama, ilk bakışta farkedilmese bile, söylem ve mazmunlar bakımından Fuzûlî’yle olan yakınlığı da, her iki şairin şiire ve şiirsel anlam alanına bakışlarındaki yakınlıktan doğar. Dolayısıyla Gâlib Dede’nin şiirinin söylemini, Tanrı sevgisinin yarattığı duyarlık belirler. Onun şiirini, aşınmış “Divan şiiri duyarlığı”ndan kurtaran, söyleyiş özgünlüğüne ulaştıran da bu duyarlıktır.

Örneğin Gâlib Dede, şiirlerinin tipik örneklerinden biri olan altı kıtalık *tercî-i bendinin* ilk kıtasında, kendi gönlüne seslenerek Tanrı sevgisini şöyle dile getirir:

*Ey dil ey dil niye bû rütbede pür-gamsın sen
Gerçi vîrâne isen genc-i mutalsamsın sen
Secde-fermâ-yı melek zâtı mükerreremsin sen
Bildiğin gibi değil cümleden akvamsın sen
Rûhsun nefha-i Cibrîl ile tev’emsin sen
Sırr-ı Hakk’sın mesel-i İsm-i Meryemsin sen*

*Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen*

(Ey gönül, ey gönül, neden bu kadar gamla dolusun sen?

Yıkıksın; kırık döküksün ama tılsımlı bir definesin sen.

Meleklerin secde etmeleri emredilen kadri yüceltilmiş bir varlıksın sen.

Bildiğin gibi değil, her varlıktan daha olgun, daha ilerisin sen.

Ruhsun, Cebrâîl'in üfürmesiyle ikizsin sen,
Tanrı'nın sırrısın, Meryem oğlu İsa gibisin sen.
Hoşça bak kendine ki evrenin özüsün sen;
Varlıkların gözbebeği olan insansın sen.)¹

Kıtanın ana düşüncesi, tasavvuf düşüncesi-ne göre "*eşref-i mahlûkat*" (yaratılmışların en şerefli) olan insan'dır. Gâlib Dede'nin insan'a bakış açısı, aslında kendisinden önceki tasavvufçu Divan şairlerinininkinden çok farklı değildir. Bu şairlere göre, yalnızca yaratılmışların en şerefli olan insan, Tanrı'nın adını anabilir; ona özlem duyar, onunla özdeşleşme amacıyla tasavvuf yoluna girer, acı çeker, benliğini bu dünyadan arındırır; tasavvuf terimiyle söylersek, "ölmeden önce ölür", "Tanrı'nın zâtında yiter" ("*fenâfillâh*"); tasavvufçu şiirin ana izleğini de bu özlem ve oluştur. Ne var ki, Gâlib Dede tercî-i bendinde bu izleği doğrudan gönlüne seslenerek, gönlünün niteliklerinin neler olduğunu sayıp dökerek verir. Öteki kıtalarda da gönlüne salıklarda (tavsiyelerde) bulunarak, Tanrı sev-

1 *Şeyhî Galib / Seçmeler*, haz. Abdülbâki Gölpınarlı, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1971, s. 10-12. Kimi açıklamalar için bu kaynaktan yararlandım.

gisini nasıl tutacağını, onunla nasıl özdeşleşebileceğini belirtir.

İlk iki dizede “oranlama” (tenâsüb) sanatını oluşturan sözcüklerden “vîrâne” (yıkıntı); bir yandan “gam”ı (üzüntü), bir yandan da “genc”i (hazine) çağrıştırmıştır. Eski şiirimizde pek sevilen; hem şaşırtmaca yapma, söyleneni vurgulama, kişisel şiir sesini yakalama (örneğin Gâlib Dede’de bu vardır; Dede, hem dilde hem de düşüncede Türk dil ve düşünce tarzını yakalamış şairlerdendir; sanıldığığının tersine, ümmet kültürüne karşın kendi ulusal ve kişisel sesini yakalayabilmiştir. Onu büyük şair yapan da, kesinlikle budur) gibi nedenlerle çok kullanılan bu tür çağrışımlar, Dede’nin şiirinde de, tasavvuf düşüncelerini vurgulayacak bir etkinlikle kullanılır. Sözüünü ettiğim üç sözcük, ilk bakışta bu geleneksel çağrışımı içerir; ancak, biz okur olarak şairin gönlünün neden “gamla dolu” olduğunu bilmezsek, ilk dizenin anlamını çıkaramayız; ikinci dizedeki “vîrâne” ve “genc” sözcüklerinin de neler çağrıştırdığını anlayamayız. (Ansiklopedilerde, başvuru kitaplarında, belki de bu nedenle, Dede’nin şiirlerinin, bir az sonra değineceğim “sebk-i Hindî” biçemi etkisini taşıdığı da düşünülerek, anlaşılmaz mazmunlarla “söylenildiği” ileri sürülüp durur). Oysa, tam tersidir!

Tasavvufçu ya da din dışı şiirde, şairin gönlü “gamlı”dır; çünkü, Tanrı’dan / sevgiliden ayrı düşmüştür; Tanrı’ya / sevgiliye kavuşma özlemi, şairin ve şiirin biricik var oluş nedenidir; “gam” ancak kavuşmayla ortadan kalkar, ama onunla birlikte şair de sevdiğinde (Tanrı’da / sevgilide) yok olduğu için, şiir de ortadan kal-

kar. Klasik imgeleme göre, "hazine"ler, dikkati çekmesin diye, yıkıntılık yerlere gömülürlerdi; şairlerin de gönlü yıkıntı durumundadır ve o yıkıntının içinde, "hazine"= "aşk" saklıdır. Bu düşünce dizgesini bilirsek, şairin biçemi apaydınlık bir durum alır. Dede'nin gönlü de, işte bu yüzden "gam"la doludur; çünkü "harâbe"dir ve "genc", yani "aşk" o yıkıntıda saklıdır. Bu açıklamadan anlaşılmaktadır ki, Dede gönlünü güzellemektedir. Bunun dışında, "anıştırma" (telmih) yoluyla, Abdülbâki Gölpınarlı'nın da söylediği gibi, "bu beyitte, hadis-i kudsî olarak nakledilen '*Ben kırık, harap gönüllerin katındayım*' meâlindeki söze de işâret edilmektedir."¹

Üçüncü ve dördüncü dizelerde Dede, gönlünün (bir başka deyişle "insan"ın), "meleklerin secde etmeleri" buyurulan "daha keremli ve yüce" varlık olduğunu söylemektedir; insanın "eşref-i mahlûkat" olduğunu daha önce söylemiştim. Bu kadarıyla kavram, hemen bütün tasavvufçuların kullandığı bir "mîrî mal"dır; ancak Dede, bu kavramı, bir "bikr-i mazmun"la (başkalarınca kullanılmamış ya da az kullanılmış olan mazmun) ve anıştırma sanatıyla birlikte kullanmaktadır: "Allah Âdem Peygamber'i yarattıktan ve ona her şeyin adını bellettikten sonra, meleklerle, Âdem'e secde etmelerini buyurmuş, hepsi secde etmişler, melekler arasında bulunmakla berâber cin tâifesinden olan İblis (Şeytan) secde etmemiş, lânetlenmişti. (...) Bu secdede Âdem, mihrap mahiyetinde olup, secde Allah'adır. İnsan en son zuhûr etmekle berâber, varlığın gaayesi olmasından dolayı da

¹ agy. s. 222; numaralı not.

her varlıktan önce sayılır.”¹ Dördüncü ve beşinci dizelerdeyse, yine İslâm kültürünün motifleriyle; Cebrail, Meyrem, İsa ve Kutsal Ruh sözcükleriyle “oranlama” yapılarak, gönlün yüceltilmesi sürdürülmektedir.

Tercî-i bendin (yinelenen) vâsıta beytinin din dışı bir anlam taşıyıp taşımadığı, yapıtı ilk okuduğumdan beri beni düşündüren bir konu olmuştur. Çünkü, bütün tasavvufçu şairlerin şiirlerindeki insanın temel niteliği, “kul” olmasıdır. Kulun, neden “zübde-i âlem” ve neden “merdüm-i dîde-i ekvân” olduğu sorusu akla gelebilir. Şimdilik Dede’nin bu tamlamalara din dışı bir anlam yüklenmediğine, bir “Mevlevî dedesi”nden de bunun beklenemeyeceğine inanıyorum. Beyit, insanın dünyaya, sorularını (ilkelerini) Tanrı’nın sorduğu sınavı geçmek / kalmak üzere geldiği yolundaki inanç çerçevesinde açıklanabilir. Bu beyitte, Dede’nin getirdiği özgünlük, insanın “nefsinin tutsağı” olmaktan çok, “âlemlerin gözbebeği” olarak düşünülmesi ve belki de, insanın bu çerçeve içinde ele alınmasıdır. Nitekim, şiirin öteki kıtalarında, insanın bu değerlendirmeyi hak etmek için neler yapması gerektiği, yine ilk beyitlerdeki söylem ve deyiş özellikleri kullanılarak açıklanmaktadır.

Elbet de ki, bir Mevlevî dedesi olan Gâlib Dede’nin, nitelik bakımından, dindışı duyarlıkla tasavvufçu duyarlık arasındaki o ince çizgide bulunan Fuzûlî’nin duyarlığına hem çok uzak hem de çok yakın olduğu söylenebilir; uzaktır, çünkü çoğu kez “dedeliği” dolayısıyla öğreticilikten kaçınmamıştır; yakındır, çünkü, buna

1 agy. s. 222; 20 numaralı not.

karşın gerek söyleminde, gerekse konu seçiminde, sonuna dek duyarlığın peşinden gitmiştir.

Gâlib Dede'nin şiirlerinde "sebk-i Hindî"yi (Hind biçemi) kullandığı konusunda yaygın bir kanı bulunduğu yukarda değinmiştim. Bu biçemin özellikleri, (Mine Mengi'nin açıklamalarını¹ özetlersek) şunlardır: a) Sözün önemi, ikinci plandadır; anlam inceliğine, derinliğine ve karmaşıklığına dayanan anlam güzelliği önemlidir; b) Şiirde anlam derinliğinin ve giriftliğinin üstün tutulması, hayâlî öğeleri ön plana geçirir ve mantığı zorlayıcı abartmalara başvurulur; c) Bu anlatımı kullanan şairler, genellikle tasavvufu (Tanrı sevgisini) araç olarak kullanıp kendi üzüntülerini ele alır; ç) Çok kullanılan karşıtlık sanatı, şiirin anlaşılmasını güçleştirir; d) Şiir kullanılmamış mazmunlarla yazılır; bu da anlaşılmasını güçleştirir; e) Yoğun olarak anlatımı sağlayan mürsel mecaz, kinâye, telmih gibi sanatlar da anlaşılmayı güçleştirir; f) Arapça, Farsça sözcüklerden oluşan çok "terkip"li dil kullanımı da anlaşılmayı güçleştirir.

Yukardaki maddelerden hemen hiç birinin Dede'nin şiirine uymadığı kanısındayım; Dede'nin şiiri, öteki Divan şairlerinin şiirleri gibi, dili, söz sanatları, arka plandaki kültür öğeleri ve ölçüsü biliniyorsa, hiç de anlaşılmayacak denli kapalı bir şiir değildir; tersine, hangi çağda olursa olsun, gerçek şiirin beklediği anlama çabasını gösterebilen her okura kendisini açan bir şiirdir. Örneğin, "sendendir" redifli gazelinde geçen

1 Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ yayını, Ankara, 1994, s. 179-180.

*Niçün âvâre kıldın gevher-i galtânın olmuşken
Gönül âyînesinde bir gubârım varsa sendendir*

(Yuvarlanıp duran incin olmuşken, neden beni başıboş bıraktın?

Gönül aynasında bir tozum varsa sendendir.)

beytindeki “gevher-i galtân” (yuvarlanan inci), tasavvufa tanış olan okur için zevkli bir düşünme serüveni sağlayacak bir kapalılıktadır; ama “gönül aynasında bir toz tanesi”yle birlikte, apaçıklık kazanmaktadır: Gönül aynasının pırıl pırıl olması gerekir; çünkü orada Tanrı “tecelli” eder; ancak, gönül aynasındaki tozunsu, Tanrı’nın izni olmadan orada bulunması düşünülemez bile. Gönülün “ayna”ya benzetilmesi, yine “mîrî mal”dır; ama bu imgeyi “özgün” olarak kullanan Gâlib Dede’dir. Ünlü mesnevisi *Hüsn ü Aşk*’ın¹ “*Fahriyye-i Şâirâne*” (Şairin Övünmesi) bölümündeki bütün şiirlerine uygulanabilecek

*Tarz-ı selefe takaddüm ettim
Bir başka lûgat tekellüm ettim (...)
Esrârını Mesnevî’den aldım
Çaldımsa da mîrî malı çaldım*

(Benden öncekilerin biçemlerinin önüne geçtim,
Başka [kendime özgü] bir dille konuştum.
Gizlerini Mesnevî’den aldım,
Çaldımsa da mîrî malı çaldım.)

dizeleri, onun ne yaptığının da ayrımında olduğunu gösterir.

Gel sen dahi söyle böyle bir söz

derken de, sonuna dek haklıdır.

(Agora, sayı 1, 2000)

1 Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, Haz: O. Okay, H. Ayan, Dergâh yayını, İstanbul, 2. b., 1992, s. 347.

ÖZEL ADLAR DİZİNİ

A

- Abasıyanık, Sait Faik 12, 113, 143.
Abdülhak Hâmid (Tarhan) 49, 80, 90, 91.
Abdülhakim Arvâsî (Şeyh) 86.
Abdülhamid (II.) 76, 132, 133.
Âdem (Peygamber) 267.
Adivar, Hâlîde Edip 86.
Âhî 258 .
Ahmed (III..) 21.
Ahmed Paşa 261.
Ahmet Hâşim 29, 30, 31, 32, 34, 42, 46, 71, 80, 86, 88, 102.
Ahmet Mithat Efendi 215.
Akatlı, Füsün 124.
(Aksekili) Ahmed Hamdi 85.
Aktay, Salih Zeki 54, 55.
Akyüz, Kenan 71.
Alangu, Tahir 59.
Alkan, Erdoğan 82.
Altıok, Metin 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178.
Anday, Melih Cevdet 72, 73, 96.
Ataç, Nurullah 86, 215, 251, 252.
Atatürk, Mustafa Kemal 47, 48, 49, 51.
Atay, Oğuz 12.
Autry, Gene 143.
Ayan, Hüseyin 270.

B

Bâkî 40, 42, 126, 218, 243, 259.

Banarlı, Nihad Sâmi 57.

Banville, Th. de 81.

Batur, Enis 26.

Baudelaire, Charles 63, 81, 89.

Bayar, Celâl 49.

Beery, Wallace 143.

Behramoğlu, Ataol 57.

Bek, Kemal 125.

Bergson, Henri Louis, 86.

Berk, İlhan 16, 17, 18, 20, 21.

Berköz, Egemen 179, 180, 181, 185 , 186, 187, 190,
191, 192, 193, 194.

Beyatlı, Yahya Kemal 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42,
46, 61, 62, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 102,
126, 127, 130, 141, 159.

Bezirci, Asım 197, 199.

Birsel, Salâh 95, 96, 97.

Borges, Jose Louis 13.

Bölükbaşı, Rıza Tefik 41.

Bruno, Giordano 11.

C

Canberk, Eray 57, 60, 63, 72, 179.

Cansever, Edip 138.

Cebrâil 268.

Cemal Süreya 66, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 159,
165, 167, 168, 176, 231.

Cevdet Kudret 66, 214, 244.

Constantinus (Büyük, Roma İmparatoru) 21.

Cumalı, Necati 113, 114, 116, 119, 120.

Ç

Çağlar, Behçet Kemal 51.

Çamlıbel, Faruk Nafiz 52, 68, 69.

Çebi, Hasan 87.

Çelebi, Asaf Halet 70, 101, 159.

Çetin, Mehmet 55, 56.

D

Dağlarca, Fazıl Hüsni 68.

Defne, Zeki Ömer 54.

Demirel, Süleyman 191.

Dıranas, Ahmet Muhip 63, 69, 89, 101, 102, 103,
105, 106, 111, 112, 131, 147, 159.

Dino, Abidin 86.

Doğan, Mehmet H. 136.

Durbaş, Refik 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202,
203, 204.

E

Eflatun (Platon) 205.

Einstein, Albert 10, 11.

Emil, Birol 210, 245, 247.

Enginün, İnci 210, 245, 247.

Ercan, Enver 123.

Ergin, Muharrem 154.

Ersoy, Mehmet kiff 49, 70, 79, 151.

Eyuboğlu, İsmet Zeki 257, 261.

F

Flaubert, Gustave 13.

Fehîm-i Kadîm 259.

Fuzûlî 38, 39, 40, 42, 101, 206, 207, 208, 209, 218,
219, 220, 222, 224, 225, 226, 231, 232, 242, 243,
249, 250, 251, 264, 268.

G

Galilei, Galileo 11.

Gautier, Théophile 81.

Goethe, Johann Wolfgang von 86.

Gökben (şarkıcı) 202.

Gölpınarlı, Abdülbâki 265, 267.

H

Hâfız Burhan 133.

Hâlit Ziya (Uşaklıgil) bk. Uşaklıgil, Hâlit Ziya
Hallâc-ı Mansûr 11, 55.

Hamit Mâcî (Selekler) bk. Selekler Hamit Mâcî
Hamlet 8, 9, 10.

Hardy, Oliver 143.

Hârût 229.

Hayâlî 259.

Heredia, José Maria 81, 82.

Hıfzî 260.

Hisar, Abdülhak Şinasi 76, 133.

İ

İblis (Şeytan) 267.

İbrahim Aşkî 85, 86.

İlhamî Bekir (Tez) 60.

İlhan, Attilâ 16, 18, 22.

İmâm-ı Gazzâlî 87.

İnce, Özdemir 214, 244.

İnönü, İsmet 49.

İrfan Paşa 209.

İsa 265, 268.

J

Julian, Camille 77.

K

Kalpaklı, Mehmet 245.

Kâmî 260.

Kanık, Orhan Veli 72, 73, 96, 97, 99, 109.

Kaplan, Mehmet 54, 65, 90, 114, 116, 118, 119, 210,
244, 247.

Karacaoğlan 36, 37.

Karadeniz, Harun 199.

Karakoç, Sezai 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155,
157, 158.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 81, 86.
Karataş, Turan 147, 150.
Karay, Refik Hâlit 86.
Kaşgarlı Mahmûd 35.
Keriman Hâlis 48.
Kerman, Zeynep 245.
Kısakürek, Necip Fazıl 68, 69, 85, 86, 87, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 101, 147, 149, 159.
Klee, Paul 136.
Kocatürk, Vasfi Mahir 55, 67.
Koçak, Orhan 26.
Kurdakul, Şükran 52, 57, 62, 69.

L

Laurel, Stan 143.
Lav, Ercüment Behzat 69.

M

Maeterlinck, Maurice 82.
Mallermé, Stéphane 81.
Mârût 229.
Mehmed Rauf 13.
Mengi, Mine 269.
Meryem 265, 268.
Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî 237.
Montez, Maria 143.
Muhammed (Peygamber) 8.
Muhsin Ertuğrul 48.
Mungan, Murathan 196.
Mustafa Kemal (Atatürk) bk. Atatürk, Mustafa
Kemal
Mutluay, Rauf 69, 70.

N

Nâbî 238, 239, 241, 243, 259.
Nail V. 58.
Nâilî 42, 126, 218.

Nâilî-i Kadîm 243.

Nâmık Kemal 42, 50, 76, 77, 80, 130, 206, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 243, 244, 247, 248.

Nayır, Yaşar Nabi 66, 67.

Nâzım Hikmet 50, 56, 57, 58, 60, 86, 88, 90, 105, 198.

Necâtî 261.

Necatigil, Behçet 56, 65, 70, 95, 123, 224.

Nedîm 33, 42, 126, 131, 216, 218, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 243, 261, 263, 264.

Nef'î 243, 259.

Nergisî 209.

Nerval, Gérard de 82.

Nezir, Seyyit 123.

Nur, Leyla (şarkıcı) 202.

O

Okay, Orhan 270.

Oktay, Ahmet 26, 53.

Onur, Rüştü 95, 96, 97, 98, 99, 167.

Ophelia 8, 9.

Orhan Kemal 13.

Ö

Önertoy, Olcay 29, 209, 244.

Özcan, Ömer 56, 60, 64, 66, 67.

Özkırımlı, Attila 60.

P

Pamuk, Orhan 7.

Parlatır, İsmail 29, 209, 244.

Pascal, Blaise 87.

(Prens) Sabahattin 80.

Püsküllüoğlu, Ali 15.

R

Rıza Tevfik (Bölükbaşı) bk. Bölükbaşı, Rıza Tevfik

Rifat, Mehmet 25, 179, 245.

Rifat, Oktay 72, 73, 96.

Rimbaud, Arthur 86, 89.

Rodin, Auguste 22.

Rüstem Paşa 131.

S

Saba, Ziya Osman 65.

Sabahattin Ali 59, 60.

Sabri Esat (Siyavuşgil) bk. Siyavuşgil, Sabri Esat

Sait Faik (Abasıyanık) bk. Abasıyanık, Sait Faik

Salihoğlu, Mehmet 252.

Salih Zeki (Aktay) bk. Aktay, Salih Zeki

Sâmpaşazâde Sezâi 49.

Selçuk, İlhan 13.

Selekler, Hamit Mâcit 55, 56.

Shakespeare, William 9.

Siyavuşgil, Sabri Esat 54, 65, 143.

Sorel, Albert 76, 77.

Sutüven, Mustafa Seyit 52.

Süleyman Fehmî 31, 32.

Ş

Şeyh Gâlib (Şeyh Mehmed Es'ad Gâlib Dede

Efendi) 13, 42, 101, 218, 219, 232, 233, 237, 238,

263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270.

Şeytan 267.

Şinâsi 42.

Şükrü (Gençkardeşler) 12.

T

Tamer, Ülkü 135, 136, 138, 139, 142, 144, 145, 146.

Tanpınar, Ahmet Hamdi 38, 62, 64, 69, 86, 89, 101,

102, 125, 206, 211, 212, 213, 214, 216, 244, 251,

252.

Tarancı, Cahit Sıtkı 63, 64, 97.

Taşlıcalı Yahyâ 261.

Tecer, Ahmet Kutsi 53, 54, 86, 89.

Tekin (Sarı) 12.

Tevfik Fikret 42, 43, 44, 46, 66, 203.

Tevfik Paşa (Bahriye Nâzırı) 133.

Tuğcu, Kemalettin 196.

Tunç, Mustafa Şekip 86.

Turhan Bey 143.

U

Uslu, Muzaffer Tayyip 95, 96.

Uşaklıgil, Hâlit Ziya 13.

Uyar, Tomris 123, 134.

Uyar, Turgut 57, 58, 61, 102, 103, 123, 124, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 134, 138.

Ü

Ünlü, Mahir 56, 60, 64, 66, 67.

Üzgör, Tahir 207, 245.

V

Verlaine, Paul 64, 81, 82, 89.

Villon, François 143.

W

Watteau, Jean Antoine 81.

Whitemore, Thomas 26.

Wilde, Oscar 111.

Y

Yahya Kemal (Beyatlı) bk. Beyatlı, Yahya Kemal

Yaşar Kemal 184.

Yavuz, Hilmi 101, 102.

Yazar, M. Behçet 53.

Yetiş, Kâzım 244.

Yunus Emre 41.

Yurdakul, Mehmet Emin 50, 51.

Yücel, Hasan Âli 49.

Z

Zâtî 258, 261.

Ziya Gökalp 76, 77, 79.

Ziya Paşa 214.

KEMAL BEK

1946'da, İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi (1972). MEB Mengen Lisesi'nde başladığı (1973) öğretmenlik görevini, Ö. Darüşşafaka (1975-1989), Ö. Doğuş (1989-1991) ve FMV Ö. Ayazağa Işık liselerinde (1991-1997) sürdürdü; 1997'de emekli oldu.* *Yeni İstanbul* gazetesi ile *Yeni Ortam* ve *Milliyet Çocuk* dergisinde düzeltmen ve yazar; *Meydan Larousse*, *Gelişim Hachette*, *Tema Larousse* gibi ansiklopedilerde madde yazarı ve redaktör olarak çalıştı.* Yazı yaşamına, 1969'da *Yelken* dergisinde yayımlanan eleştirisiyle başladı; *Soyut*, *Fikir ve Sanatta Hareket*, *Edebiyat Cephesi*, *Agora*, *Türk Dili Dergisi*, *Ludingirra* şiir dergisi, *Yaşasın Edebiyat*, *Varlık*, *Gösteri*, *Cumhuriyet Kitap*, *Virgül* gibi dergilerde öykü, deneme ve eleştirileri yayımlandı. "Kamer" adlı öyküsü 1989'da Yunanca'ya çevrildi. 1990'dan sonra eleştiriye ağırlık verdi.* Kimi klasik yazarların yapıtlarını başlarına birer inceleme ekleyerek günümüz diline uyarladı. (Bu çalışma, başka klasik yazarların yapıtlarıyla sürmektedir). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın tüm yapıtlarının yeni basımlarını "günümüz diline uyarlayarak" yayıma hazırladı.* İngilizce'den çok sayıda kitap çevirisi vardır.

Yapıtları:

Yahya Kemal Beyatlı/Yaşamöyküsü ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu (inceleme), Tarih ve Özne yayını, İstanbul, 2001.

Metin İncelemeleriyle Sözlü Yazın Döneminden Tanzimat Dönemine Eski Türk Yazını (inceleme), Donkişot yayını, İstanbul, 2001.

Şiirden Eleştiriye (şiir konusunda inceleme ve eleştiriler), Donkişot yayını, İstanbul, 2003.

Anlatıdan Eleştiriye (anlatı konusunda inceleme ve eleştiriler); basılacak.

Çocuk kitapları:

Lafonten Masalları (Lafontaine'in kimi fabllelerinden yararlanılarak yazılmış öyküler), Yuva yayını, İstanbul, 2000.

Leyla ile Mecnun (Fuzûlî'nin aynı adlı mesnevisinin düzsöz olarak yeniden yazımı), Yuva yayını, İstanbul, 2000.



Caferağa Mahallesi
Mühürdar Caddesi No: 60/5
81300-Kadıköy/İstanbul
Tel: (0216) 348 98 03
(0216) 348 97 63
Fax: (0216) 349 93 45
donkisot@hotmail.com

“Her okur, yazarıyla hesaplaşır; yazarla hesaplaşırken, kendi kendisiyle de hesaplaşır! Her okur mu dedim? Durun, her okur değil... Okuduğunu yeniden yazabilen (oluşturabilen; inşa eden, ya da ne dersiniz deyin) okur. Bunun için de, metni yüreğinde duymalıdır insan. Metni yüreğimizde duyamıyorsak, onu yeniden anlamlandıramıyorsak, her okuyuşta başka anlamlar, başka tatlar alamıyorsak, ‘bu nice okumaktır?’ O zaman, boynuna bir taş bağla, at kendini Sarayburnu’ndan denize!”

Şiirden Eleştiriye: Bir okurun, şiir metinlerini anlamlandırma yazıları.